1998

bianco&nero

1

L'home movie tra cinema video e televisione
interventi di Sandro Bernardi Gianni Canova
Flavio De Bernardinis Roberto De Gaetano
Roger Odin Elio Petri Lettera aperta a Pietro
Germi Mario Sesti Elogio del camaleonte
William Friedkin La paura e la legge Philippe
Antonello Sul set di *Totò che visse due volte*

Scuola Nazionale di Cinema

Editrice Il Castoro

Bianco & Nero

Rivista trimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LIX, n. 1, gennaio-marzo 1998

Direzione
Orio Caldiron

Redazione
Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini

Hanno collaborato a questo numero:
Philippe Antonello, Sandro Bernardi, Gianni Canova, Callisto Cosulich, Flavio De Bernardinis, Roberto De Gaetano, Stefano Della Casa, Gualtiero De Santi, Leonardo Gandini, Franco La Polla, Sandra Lischi, Paolo Marocco, Roger Odin, Alberto Pezzotta, Altiero Scicchitano, Mario Sesti

Le fotografie che illustrano il saggio di Roger Odin sono tratte dal catalogo della mostra *Photos de famille*, allestita a La grande halle, La Villette, Parigi nel 1990 (Éditez-voir). Si ringraziano per le foto concesse Paola Petri, Marco Bellocchio, Nanni Moretti, l'Archivio Zavattini, l'Agenzia Armando Testa e le case di distribuzione Cecchi Gori, Istituto Luce, Lucky Red, Twentieth Century Fox, United International Pictures, Warner Bros.

Ideazione grafica
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Impaginazione
Emanuela Carelli

Direttore responsabile: Orio Caldiron. Direttore editoriale: Angelo Libertini.
Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-72.22.369 Tel. 06-72.29.42.89 / 72.29.42.49
E-mail: biancoen@tin.it

Editrice Il Castoro S.r.l.
viale Abruzzi 72, 20131 Milano
Tel. e fax 02-29.51.35.29
E-mail: castoro@navarca.com

Tipografia
Editorial S.r.l. Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli, Perugia

In copertina: *Titanic* di James Cameron

1

sommario

b&n

dossier

er do

Momenti del film di famiglia: il matrimonio

7

Roger Odin
Il film di famiglia

Fino a oggi, a eccezione di qualche accenno nell'opera di Pierre Bourdieu *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*[1] e di un esiguo numero di articoli[2], le produzioni cinematografiche amatoriali sono state completamente ignorate dagli storici e dai teorici del cinema. Peggio ancora, sono per lo più snobbate in quanto considerate mal fatte, noiose, in poche parole prive di qualunque interesse. Paradossalmente, nello stesso momento, il numero di queste produzioni non fa che aumentare e ha toccato le sue punte massime con l'apparizione della videocamera: se si sommassero i metri di pellicola girati ogni anno, si farebbe più volte il giro del mondo. Ritengo dunque che sia giunto il momento di prendere in seria considerazione questi piccoli film: se non sono infatti sicuro che siano tutti belli, sono comunque convinto che meritino di essere studiati. Il gruppo di ricerche interdisciplinari che ho creato alla Sorbonne Nouvelle (Paris III) è impegnato da oltre due anni su questa questione[3], e più lavoriamo, più ci rendiamo conto di quanto ci sia ancora da fare per capire davvero ciò che accade in questo settore. In questo articolo, vorrei concentrami su un corpus specifico – le produzioni realizzate nell'ambito della famiglia[4] – e su un problema in particolare: le trasformazioni cui sono soggette queste produzioni nell'era della televisione e del video dal punto di vista della relazione tra spazio pubblico e spazio privato.

L'home movie[5]

Per *home movie*, intendo *un film (o un video) realizzato da un membro di una famiglia riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato dei componenti di quella famiglia.*

Attenendosi a questa definizione, è chiaro che gli home movie sono produzioni private, realizzate per essere utilizzate a circuito chiuso da un gruppo ristretto di persone: i membri della famiglia. D'altro canto, questi film non sono del tutto privati, in quanto non mostrano nulla della vita intima dei componenti della famiglia: mai una scena di liti tra marito e moglie o tra genitori e figli; mai due persone che fanno l'a-

Le déjeuner du bébé *di Auguste e Louis Lumière*

more[6] o qualcuno che si intrattiene in bagno (solo ai piccoli è concesso mostrarsi sul vasino). Più in generale, essi non dicono nulla dei problemi, dei pensieri, delle riflessioni intime di ciascuno. Gli home movie mostrano solo lieti eventi: nascite, matrimoni, vacanze in riva al mare o in campagna, gite in compagnia di amici, viaggi; le loro immagini sono sempre euforiche. In nessun altro film si vedono tante persone ridere o sorridere come in questi. Di fatto, non esiste nulla di più impersonale e più stereotipato di un home movie[7]. Persino i film di Eva Braun, la compagna di Hitler, non sono molto dissimili da tutti gli altri; le loro immagini a tinte tenui (sono girati su pellicola Agfa Color) offrono un contrappunto sorprendente alla storia del III Reich[8]: Hitler sorridente circondato da fanciulli, Eva che bacia un coniglietto, Hitler in poltrona che si liscia i capelli, Hitler con le sorelle di Eva sulle rive del Koningsee, Eva che fa ginnastica o ritratta in costume bavarese sulla terrazza del Berghof, Hitler con un sottile bastone da passeggio, con un'aria vagamente alla Charlot.

Certo, con la distanza storica, siamo indotti a riconoscere qua e là alcuni segnali dell'ideologia nazista (culto dello sport e del corpo, amore per il folklore), ma, nell'insieme, ciò che ci mostrano queste immagini è assolutamente impersonale e lezioso: delle scene «quasi affascinanti»[9].

Tornando a noi, è questa costruzione in chiave euforica che permette al film domestico di svolgere il proprio ruolo sociale (un ruolo che condivide con la fotografia di famiglia): quello di garante dell'istituzione familiare. Esso esiste per affermare la famiglia come luogo di felicità e in questo modo la mette al riparo dalle contingenze temporali e dalle vicissitudini del mondo, le conferisce un ancoraggio mitico, la fissa in un'immagine positiva continuamente reiterata. Guardando insieme un home movie, i componenti del nucleo familiare sono tutti partecipi di questa immagine della famiglia. Analizzato da questo punto di vista, il film domestico è un agente di *consenso* che contribuisce per quanto gli compete al mantenimento di *un certo ordine.* Il film domestico non è un film innocente: occupa un posto preciso all'interno di quel vasto insieme di testi la cui funzione è agire sugli uomini attraverso un processo del quale sono inconsapevoli per condizionarne il comportamento[10]. Esiste tuttavia un'altra possibile lettura del film domestico; quanto sin qui detto riguarda in effetti un solo aspetto del suo funzionamento: ciò che esso mostra e le reazioni collettive che esso produce. Per capire il funzionamento di un home movie è d'obbligo lasciarsi alle spalle questo tipo di approccio per soffermarsi a valutarne gli effetti individuali (gli effetti su ciascuno dei componenti della famiglia considerato singolarmente), e questo tanto a livello di realizzazione che di visione.

La realizzazione di un home movie è lungi dall'essere un'operazione priva di conseguenze per gli individui ripresi. In *Le parole per dirlo*, Marie Cardinal che da anni è in preda ad allucinazioni (vede un occhio, o un tubo, che la guarda) spiega al suo psicanalista che, dopo una cura in ospedale psichiatrico, si sente ormai sufficientemente forte per cercare di risalire alla fonte del suo trauma; dopo svariate vicende e momenti drammatici in cui ha la sensazione di impazzire, finisce per giungere al termine di quel travagliato percorso: «Sono un bebè, una bambina piccolissima che comincia appena a camminare. Passeggio in un grande bosco insieme a Nany e al mio papà. Sto facendo «number one please» (espressione in codice, nella famiglia di Marie Cardinal, per dire fare la pipì). Nany mi ha portata dietro un cespuglio. C'è voluto parecchio tempo prima che ne trovasse uno che andasse bene. Bisogna nascondersi per fare «number one please». Sono accovacciata, tengo contro di me il davanti delle mutandine e guardo il getto che esce da me e scompare nella terra tra i miei piedi, tra le mie belle scarpe di vernice nuove. È molto interessante. Taptaptaptaptap... C'è un rumore alle mie spalle. Volto la testa e vedo mio padre in piedi. Davanti agli occhi ha una strana cosa nera, una specie di animale di ferro con un occhio a forma di tubo. È questo che fa rumore! Non voglio che mi veda mentre faccio pipì! Non voglio che mio

padre mi veda il sedere! Mi rimetto in piedi. Le mutandine mi impediscono di camminare. Riesco ugualmente ad andare fino da mio padre e lo picchio con tutte le mie forze. Lo picchio più che posso. Voglio fargli male. Lo voglio uccidere»[11].

Ecco che le riprese di un film domestico possono essere vissute da chi è filmato come una vera e propria violazione della propria intimità e possono avere per lui conseguenze profonde e a lungo termine. La proiezione è un altro momento in cui il rapporto con la parte più intima si gioca in maniera estremamente forte. Vi è innanzitutto un fatto molto banale: vedere un film domestico, significa vedersi o rivedersi sullo schermo, operazione di per sé non aliena da problemi. In *Cinéma muet avec battements de coeur*[12], Derzö Rosztolanyi descrive un'esperienza simile. Ripreso due volte in tutta la sua vita, ricorda di aver avuto, dopo la proiezione, «un senso di nausea durato parecchi giorni»: «Non osavo neppure ripensarci. Quello che avevo visto muoversi, là, sullo schermo, mi era del tutto estraneo. Non mi riconoscevo niente in comune con lui». L'effetto fu tale che la seconda volta che venne filmato, chiuse la bobina in un cassetto della sua scrivania e si rifiutò di vederla: «Non osavo nemmeno guardarla in faccia». Decisosi a farlo otto anni dopo, descrive il panico che lo colse al momento di mettere in funzione il proiettore: quando, nel quadrato di luce, iniziarono a tremolare le prime immagini, ovviamente mute, «la musica era fornita dai battiti più rapidi del mio cuore». Vedere un film domestico è sempre un'esperienza forte; Hervé Guibert la descrive così: «Un senso di gelo mi ha assalito nel vedermi succhiare il seno gonfio e disegnato di vene di mia madre. Vedendo mio padre a trent'anni mi sono detto: "se mi si presentasse davanti così, oggi, mi verrebbe voglia di portarmelo a letto"»[13]. Ma c'è di più: il film domestico funziona come una serie di indici che rimandano al nostro vissuto, e il vissuto cui queste immagini euforiche rimandano può non avere nulla di euforico, anzi!

In *Muriel, il tempo di un ritorno* Alain Resnais dà una bella dimostrazione di questo funzionamento del film domestico. Significativamente, la sequenza in questione si trova al centro del film di cui è in un certo senso la chiave. Bernard proietta al vecchio Jean le immagini che ha girato in Algeria durante il servizio militare. Sullo schermo, con la retorica tipica del film amatoriale (immagini sfocate, mosse, fuori quadro, sovraesposte), ci vengono mostrate scene della vita di una caserma in Algeria durante la guerra. Sono immagini di una banalità assoluta: non ci dicono nulla né dell'Algeria, né della guerra d'Algeria e neppure della vita dei soldati in Algeria; il film di Bernard assomiglia a tutti gli altri film girati dai soldati arruolati in quel paese. La sua importanza risiede altrove; quelle immagini neutre evocano in Bernard una scena terribile e indimenticabile: le torture cui lui e altri soldati hanno sottoposto Muriel. Mentre sullo schermo si svolgono delle azioni che, a parte il fatto di essere ambientate in Algeria, non hanno nulla a che vedere con ciò che egli racconta, Bernard esegue un racconto dettagliato di quell'avvenimento che gli ha sconvolto la vita: «Eravamo in cinque attorno a lei... si discuteva...

La riunione di famiglia

doveva parlare prima... di notte... Robert si è abbassato e l'ha girata... Muriel ha emesso un gemito... Muriel aveva i capelli tutti bagnati... Robert accende una sigaretta... Le si avvicina... Lei urla...».

Il racconto è spezzato; la voce monocorde, senza inflessioni. Una voce piatta, neutra, un po' come quella di un sonnambulo che parla nel sonno. E ricordiamo allora che Christian Metz descriveva il regime di coscienza dello spettatore di finzione come intermedio tra la percezione reale, lo stato onirico e la fantasia. Vedere un film domestico impegna un pochino di più nella direzione della fantasia o del sogno; non solo le immagini che vengono mostrate appartengono al vissuto di Bernard, ma l'essenziale risiede nella produzione mentale che egli effettua a partire da quelle immagini e che sfocia nel racconto delle torture[14].

Esistono così home movie che non si riescono più a guardare, vuoi perché ci ricordano momenti che preferiremmo dimenticare, vuoi perché ci ricordano momenti di felicità perduta. Dietro quelle immagini futili, ciò che si legge, osserva ancora Hervé Guibert, è «crudelmente, la storia del degrado del corpo» e il passare inesorabile del tempo con il suo strascico di morte: «Robert si è suicidato». «A Eduard hanno amputato le gambe». «Quanti ne sono morti di quelli che si vedono...»[15].

Così, basta sollecitare appena le singole persone perché emergano strane cose che nulla hanno a che fare con la produzione euforica e consensuale ostentata dalla proiezione familiare. A questo livello, il film domestico appare come una produzione in presa diretta con la nostra parte più intima. Non si insisterà mai abbastanza sugli effetti distruttivi del film domestico sui singoli e in particolare sui bambini; le migliaia di genitori che ogni giorno riprendono la loro prole e che, in seguito, proiettano loro quelle immagini non sanno quello che rischiano di scatenare. Sarebbe soprattutto doveroso interrogarsi sul modo in cui possono essere recepite le immagini ecografiche (oggi sempre più di moda) o quelle del parto: qual è l'impatto psicologico derivante dall'assistere alla propria nascita (specialmente se si considera che le immagini di un parto sono spesso violente e cruente, fortemente traumatizzanti)? È ovvio che non possiamo avere alcuna certezza sulle conseguenze più negative, ma dovrebbe bastare il solo sospetto per indurci a lanciare un allarme.

Le produzioni realizzate nell'ambito familiare e la televisione

Quasi ovunque nel mondo, un numero sempre maggiore di film o video realizzati nell'ambito della famiglia (o frammenti di essi) viene trasmesso dalle televisioni sfruttandone la valenza come documento storico, sociologico o etnologico[16], nei telegiornali (dove quelle immagini sono spesso utilizzate come elementi di prova[17]), ma anche nelle trasmissioni di intrattenimento dove funzionano come vere e proprie comiche (per esempio la trasmissione francese *Videogag*). Il proliferare di queste produzioni è oggi tale da assumere le dimensioni di un vero e proprio fenomeno sociale; le ragioni di questa proliferazione sono sicuramente riconducibili a problemi di contenimento dei costi (è molto meno caro per una televisione pagare un documento a un amatore anziché inviare una troupe sul posto), ma anche ad altri motivi molto più profondi, come vedremo più avanti. Si tratta in ogni caso di un fenomeno di cui vale la pena valutare gli effetti. Comincerò con l'esaminare le conseguenze che investono tanto le produzioni familiari quanto il comportamento dei cineasti o videasti che le realizzano, e che hanno come primo risultato una lunga serie di trasformazioni.

La prima di queste trasformazioni riguarda lo statuto di ciò che viene filmato: ormai, nelle famiglie, anche se si continua ovviamente a riprendere avvenimenti della vita familiare, si filmano sempre di più situazioni al limite della gag o eventi spettacolari (catastrofi naturali, incidenti, scontri di piazza) di maggior interesse per le televisioni.

La seconda trasformazione riguarda il posizionamento cognitivo del cineasta. Quando gira un home movie, egli è spinto esclusivamente da ciò che John R. Searle[18] definisce «un'intenzione in azione»: gioca con la cinepresa, riprende la sua famiglia, tutto qui. Al contrario, il nuovo cineasta gira con «un'intenzione precedente»: il suo obiettivo è realizzare immagini che possano passare in televisione; farà

così di tutto perché il figlio vada a finire con la faccia nella panna montata, perché il nonno – lui che è così stonato – si metta a cantare e perché il cane e il gatto si trovino rinchiusi nella stessa stanza, sperando di andare a *Videogag*. Deciderà di trascorrere il fine settimana nei luoghi dell'ultima catastrofe aerea o dell'ultima alluvione, con la speranza di portarsi a casa riprese da vendere al telegiornale, e così via.

La terza trasformazione avviene a livello del ruolo sociale che il cineasta amatoriale è indotto ad assumere: nel nuovo contesto, egli entra da un lato in una logica di competizione (vuole che vengano selezionate le sue riprese), dall'altro, in una logica di profitto (vuole vincere la videocamera, il televisore o i diecimila franchi che gli promettono le reti televisive); in una parola, non agisce più da cineasta dilettante ma da *concorrente*; la logica in cui si iscrive è quella dei giochi televisivi.

Tutte queste trasformazioni si riassumono in un'unica trasformazione a livello istituzionale: il nuovo cineasta di home movie non agisce più in quanto membro dell'istituzione familiare (come il membro di una famiglia), ma come un *ingranaggio dell'istituzione televisiva.* Per utilizzare una definizione di Laurence Allard, si può parlare di *professionalizzazione* del cineasta amatoriale[19].

Passiamo adesso alle conseguenze a livello di produzioni familiari così come le vediamo in televisione. Ovviamente, quando vanno in onda, queste produzioni non sono più realmente delle produzioni familiari. Non solo hanno subito tutta una serie

Jean-Baptiste Thierrée in Muriel, il tempo di un ritorno *di Alain Resnais*

L'ultimo arrivato

di manipolazioni (sono state rimontate, tagliate; vi sono stati aggiunti rumori, musica, commenti, a volte persino risate registrate), ma il contratto di lettura proposto ai telespettatori è completamente diverso rispetto a quello offerto ai membri della famiglia: in televisione, il film domestico viene mostrato come un documento, come una comica o come una prova. Si può dire che l'istituzione televisiva *si serve* del film domestico, attribuendo all'espressione *servirsi* lo stesso significato che le attribuisce Umberto Eco quando distingue tra *servirsi* di un testo e *interpretare* un testo: servirsi di un testo corrisponde a farne una lettura non autorizzata, una lettura deviante rispetto al contratto di lettura originale[20]. Ciò non impedisce che i telespettatori siano quasi sempre informati del fatto che si tratti di materiali amatoriali; anzi, il più delle volte, i responsabili delle trasmissioni tengono a sottolinearne l'origine o in un sottotitolo («immagini amatoriali» si legge spesso nei telegiornali) o nel titolo (*Objectif amateur*) oppure, ancora, nella presentazione della trasmissione stessa. Per il telespettatore, quelle immagini assumono uno statuto misto: sono immagini di origine familiare e televisiva al tempo stesso.

Il doppio statuto ha non poche conseguenze sul modo in cui le immagini vengono recepite. Proviamo a individuarne alcune. In genere, quando si guarda un documentario o un reportage si mette in opera quello che ho proposto in altre occa-

sioni di chiamare il modo di produzione di senso *documentarizzante*[21]: siamo nel modo documentarizzante quando ci interroghiamo sulla verità o sulla falsità di ciò che ci viene mostrato; ora, quando il telespettatore vede un documento che è all'origine un film domestico, è portato a non porsi questo genere di interrogativi: da un lato, perché sapendo che quelle immagini sono state girate da un regista amatoriale senza un intento precostituito, è naturalmente incline ad accordare loro la sua fiducia; dall'altro, perché il fatto di sapere che si tratta di un film domestico accentua la relazione affettiva che intrattiene con esse (è un regista amatoriale come lui quello che le ha girate; le avrebbe potute girare lui stesso). In sintesi, l'utilizzo del film amatoriale blocca il nascere dell'interrogativo circa la *verità* a vantaggio della produzione di un effetto di *autenticità*[22]. Ciò accade anche quando l'home movie è utilizzato come prova: la prova, qui, non è una prova razionale; non ci sono dimostrazioni e neppure argomentazioni: le cose sono lì, evidenti, indiscutibili. Le produzioni familiari televisive rientrano nel numero sempre crescente di programmi televisivi che fanno leva direttamente sull'emozione[23]. Il caso di *Videogag* è emblematico in questo senso: la produzione di consenso si costruisce attorno alla stupidità di ciò che ci viene fatto vedere. Il programma ci mostra come siamo: tutti stupidi... E noi non possiamo neppure protestare o difenderci: siamo noi stessi che abbiamo girato quelle immagini, che le abbiamo mandate alla televisione; peggio ancora, quelle immagini ci fanno ridere e nel caso non ne avessimo voglia, le risate registrate ci spingono a farlo. L'abiezione raggiunge qui il suo massimo grado.

Per concludere su questo punto, vorrei insistere sulla particolare relazione che si viene a creare tra le trasmissioni che utilizzano immagini realizzate nell'ambito della famiglia e i film domestici. In effetti, se queste produzioni escono dall'istituzione famiglia per entrare nell'istituzione televisione, la trasformazione non è tanto radicale quanto si potrebbe immaginare. A livello di comunicazione, il telespettatore si posiziona, infatti, in modo non molto dissimile da quello del membro della famiglia di fronte alla proiezione di un home movie; e questo non tanto perché la televisione si guarda a casa propria e quindi spesso in famiglia, ma quanto perché i telespettatori sono posizionati dalla televisione come membri della grande famiglia televisiva e il processo di comunicazione si basa più sull'emozione che sulla dimostrazione, più sulla comunione che sulla comunicazione. Ancora più profondamente, queste produzioni, come i film domestici, mirano spesso a mascherare i conflitti della società attraverso il livellamento nella comune stupidità (*Videogag*) o invischiandoci nella nostalgia del passato (il film di famiglia come documento). Solo l'utilizzo come prova sfugge a volte a questo schema, sempre che questo tipo di prova non filtri i problemi della società soltanto attraverso l'emozione individuale. È indubbio che i film (o frammenti di film) utilizzati secondo questa modalità possono puntualmente contribuire a sollevare una questione (le immagini del pestaggio di Rodney King a Los Angeles sono servite a mettere in evidenza il problema del razzismo e della violenza tra i poliziotti americani) ma

non consentono mai di porne chiaramente tutte le implicazioni socio-politiche né, tanto meno, di trovare una risposta.

Famiglia, televisione e Ego produzioni

Vorrei a questo punto insistere su un altro tipo di produzioni sempre ascrivibili all'ambito familiare: le produzioni realizzate dal membro di una famiglia che si esprime in quanto soggetto individuale, in quanto Io, suggerisco di chiamarle Ego produzioni. Queste produzioni sono in tutto e per tutto l'opposto del film domestico.

La prima differenza risiede innanzitutto nel fatto che esse sono prodotte da un Io. In effetti, il regista di un home movie ha il divieto assoluto di esprimersi a livello personale; se lo fa, se racconta una storia, se fa un discorso, il film non funziona più come home movie: è il film di un membro della famiglia e, in quanto tale, inaccettabile per tutti gli altri membri. Per funzionare bene, i film domestici devono esprimere il meno possibile un punto di vista individuale sulla vita della famiglia. La conseguenza è che meno un film domestico è narrativo, meno è costruito, più funziona come film domestico, poiché in questo caso, ciascun membro della famiglia può, a partire dalle immagini che il film gli propone, ricostruire la narrazione (più o meno fantasmatica) del suo vissuto passato e della sua visione della famiglia. Si potrebbe dire che più un film domestico è mal fatto, più esso funziona come film domestico. Di fatto, si potrebbe riprendere per questi film (seppure in tutt'altro senso) la consegna di André Bazin ai registi di documentari: «Montaggio proibito», poiché nulla è più aggressivo nei confronti degli altri membri della famiglia del montare un film domestico. Tagliare in questo caso è un po' come amputare il corpo stesso degli altri componenti. Ci si rende conto allora di quanto sia sbagliato da parte dei responsabili dei circoli di cinema amatoriale ostinarsi a insegnare ai propri membri a realizzare home movie ben fatti; Dio sa di quante scenate, e forse addirittura divorzi, sono la causa: «Perché hai eliminato la sequenza in cui facevo il bagno in piscina? Hai vergogna di mostrarmi in costume da bagno? Non mi ami più?». Rispondere che l'inquadratura era sfocata o mossa non è certo una spiegazione accettabile: non è la qualità cinematografica di quello che viene mostrato che conta quanto gli affetti che ogni immagine veicola per colui che viene filmato.

Il film *A Song of Air* della giovane australiana Merilee Bennett (1987) illustra in modo esemplare ciò che accade quando un membro della famiglia realizza film domestici troppo "ben fatti". Il film si presenta come una lettera indirizzata da Merilee al padre. Un testo, scritto a mano da Merilee stessa, ci informa, all'inizio del film, che la colonna visiva di questo film-lettera è costruita sui film girati dal padre, il reverendissimo Arnold Lucas Bennett che, con costante regolarità, filmò la famiglia dal 1956 al 1983. Dalle immagini che ci vengono proposte, è evidente che il padre di Merilee era un "buon cineasta": non solo le sue immagini sono pulite e ben inquadrate, ma i film sono costruiti con cura, addirittura messi in scena: «Durante le vacanze, ci riu-

Muriel, il tempo di un ritorno

niva tutti per recitare nei suoi film. Simulavamo partenze per le vacanze con scene di addii in cui si vedeva l'auto partire e allontanarsi». Il padre creava persino delle sceneggiature che avevano «tutte lo stesso soggetto: una famiglia minacciata da un pericolo esterno». «Recitavamo le nostre vite sotto la sua regia. L'importante era stare insieme, vedere il mondo nello stesso modo». Delle immagini girate in automatico ci mostrano il padre circondato dalla moglie e dai figli, che tiene stretti a sé sotto l'ala protettrice delle sue grandi braccia, disposti nello stile tipico delle foto di famiglia e continuamente invitati a guardare in macchina: guardare la macchina da presa è come guardare insieme nella stessa direzione e testimoniare l'unità del nucleo familiare. La forma qui risponde rigorosamente all'intenzione di fondo. Immagini ordinate, regolate, irreggimentate, quasi poliziesche: immagini dell'ordine familiare e morale che il padre (un battista convinto) fa regnare in maniera intransigente all'interno della famiglia. Il risultato di questa educazione in cui il cinema svolge un ruolo essenziale – «la domenica, dopo il tè, guardavamo dei film, ci guardavamo crescere giorno dopo giorno» – ci viene rivelato dal testo della lettera letta da una voce fuori campo: è il racconto della ribellione di Merilee contro l'ordine familiare e contro i film che ne sono al tempo stesso il riflesso e l'agente. Merilee rac-

conta al padre come abbia fantasticato un giorno di avvelenarlo con l'arsenico, gli spiega perché si è buttata in una vita esattamente all'opposto di quella che egli aveva progettato per lei (com'è diventata cameriera a seno nudo in un bordello, come si è prostituita e drogata). Nel suo stesso lavoro cinematografico, Merilee mette in opera un processo di distruzione e in seguito di appropriazione dei film del padre. Di fronte a un film domestico "ben fatto", e che fa dunque violenza ai suoi spettatori familiari, solo un'altra violenza può permettere di uscirne. La violenza, qui, è quella dell'arte. Non solo Merilee taglia e rimonta le immagini dei film del padre per farli entrare nel suo discorso – significativamente, la prima immagine del film e una delle ultime è un'inquadratura della ragazza in moviola – ma effettua un lavoro cinematografico che gioca un gioco opposto rispetto a quello del padre: si tratta di destrutturare le immagini troppo ben inquadrate, troppo pulite, troppo proprie al padre rilavorandole attraverso scomposizioni e ricomposizioni di movimenti o riappropriandosi della loro stessa materia. Un lavoro che ci regala momenti plastici di grande bellezza, soprattutto nella sequenza in cui Merilee nuota sotto una cascata: una successione di fermo-immagine rivela la trama delle gocce d'acqua evidenziando la volontà della regista di prendere il controllo di questa forza che la sommerge.

Il compleanno

Sarà solo alla fine di questo lungo lavoro che Merilee potrà dire al padre, ormai scomparso: «Ti voglio bene». Questo film è emblematico anche rispetto alla seconda differenza tra home movie e Ego produzioni: una figlia regola i conti con il padre. Le Ego produzioni non esitano a raccontare quello che il film domestico cercava in tutti i modi di allontanare: i conflitti familiari nei loro più intimi aspetti. Più in generale, queste produzioni non hanno alcuna reticenza a esporre le questioni più intime: confidenze e confessioni di ogni sorta fatte davanti alla macchina da presa, esplorazione minuziosa dei corpi, scene di sesso più o meno pornografiche, e così via.

La terza differenza tra home movie e Ego produzioni è abbastanza paradossale: le Ego produzioni nascono quasi sempre con l'esplicito intento di essere proiettate davanti a un pubblico, e non più nel ristretto ambito della famiglia. *A Song of Air* è stato presentato in diversi festival[24] ed è passato alla televisione francese.

È possibile distinguere tre principali strategie comunicazionali attuate da queste produzioni nel momento della loro inclusione nell'ambito pubblico.

La prima è costituita dalle produzioni che si servono dello spazio pubblico per effettuare una sorta di terapia psicoanalitica (terapia indubbiamente poco ortodossa dal momento che si svolge in pubblico); in questi casi, la comunicazione è strettamente “egocentrata”. L'Io enunciatore mira a ricostituire l'Io della persona reale che è all'origine della comunicazione: il Soggetto. Il pubblico funge solo da intermediario, è un intercessore, un *go between* tra i due Io. *A Song of Air* appartiene a questa categoria.

La seconda strategia comunicazionale è quella della testimonianza. Qui l'Io è sempre l'enunciatore, ma ormai questo Io si rivolge a un Tu, o più esattamente a un Voi, con un obiettivo sociale, politico o semplicemente pubblico. «Guardate quello che mi è successo e traetene insegnamento» è la strategia della testimonianza. In *Laurent et Stéphane*, ad esempio, Jean Pierre Gaudin riprende con la videocamera la lunga agonia dei suoi due figli colpiti da Aids in seguito a una trasfusione di sangue[25]. Il film domestico si trasforma, attraverso un processo di metamorfosi, in grido pubblico. Contrariamente alla dimensione euforizzante dei film domestici, questi film hanno per obiettivo l'inclusione nella sfera pubblica di problemi tradizionalmente destinati a rimanere entro le mura della sfera privata.

Terzo asse. Accade che il membro di una famiglia si serva dello spazio pubblico come di un mezzo di comunicazione con uno o con gli altri membri della sua famiglia. In questo caso, l'enunciatore è un Io che si rivolge a un Tu familiare attraverso un Voi. René Lange, ad esempio, ha realizzato *Omelette* per rivelare alla famiglia la sua omosessualità. Il film gonfiato a 16mm è stato proiettato nelle sale cinematografiche e trasmesso in televisione. Con la sua piccola super8, René Lange riprende la nonna, la madre, la sorella e il padre nel momento in cui dà loro la notizia. Inutile sottolineare che una tale strategia è una vera e propria trappola per i membri della famiglia. Lange sceglie indubbiamente un percorso molto rischioso a livello personale, percorso che impone anche agli altri membri della famiglia: aven-

dogli ad esempio rivelato la madre come il padre avesse avuto egli stesso tendenze omosessuali, non esita a porre la domanda al padre davanti alla macchina da presa. In un punto del film, il suo compagno gli fa notare che agendo così è un po' come se lavasse in pubblico i panni sporchi della sua famiglia. La risposta si trova nel titolo: non si può fare un'omelette senza rompere le uova. Nella nostra società (dove l'omosessuale è spesso trattato come un *hommelette*) farsi riconoscere come omosessuale non è possibile senza esporre a rischi sé stessi e gli altri (senza rompere le uova). Con queste produzioni siamo inequivocabilmente nel cuore della *neotelevisione*[26].

Film domestico, video domestico

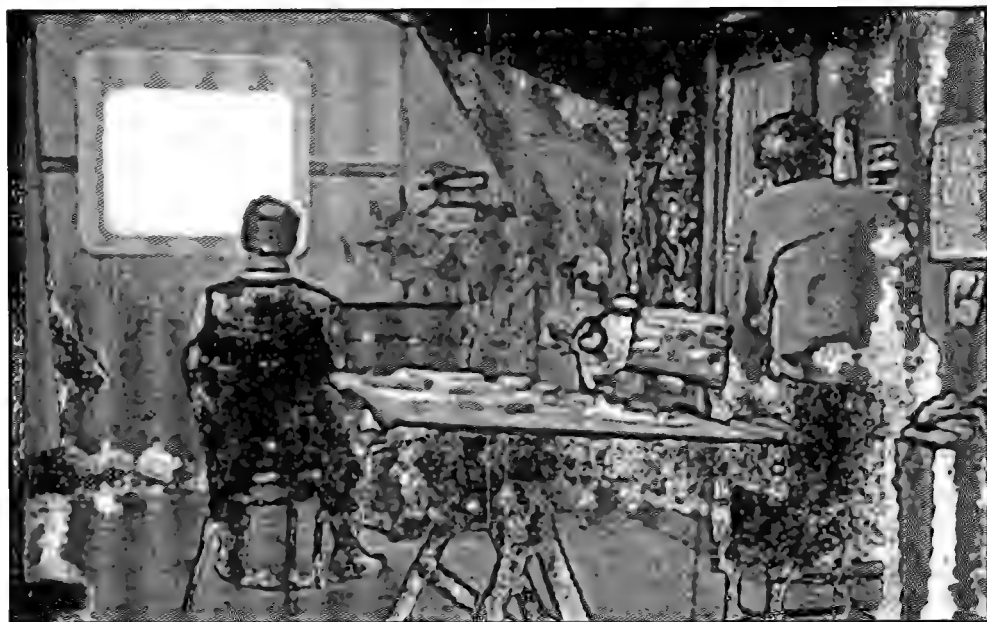
Sebbene non creda affatto nelle determinazioni tecnologiche – esistono innumerevoli Ego produzioni girate in pellicola (è ad esempio il caso di tutti i film citati in precedenza) – è gioco forza riconoscere che il video sembra prestarsi meglio del cinema a questa strategia comunicazionale. Più in generale, il video sembrerebbe indurre, più del cinema, a un'esplorazione degli aspetti più intimi. Una scena di *Black Comedy* di Atom Egoyan è emblematica di questo cambiamento: il padre di famiglia cancella le sue riprese domestiche (le sequenze in cui gioca a pallone con il figlio e quelle della moglie con il bambino) per sostituirle con altre in cui si riprende nell'atto di fare l'amore con la sua compagna. Esiste indubbiamente una lunghissima tradizione (vecchia forse quanto il cinema) di film pornografici amatoriali[27], ma è innegabile che il video tende a moltiplicare il numero di queste produzioni, presenti ormai in quasi tutte le famiglie, a prescindere dalla classe sociale cui appartengono. Senza sconfinare nell'ambito delle produzioni pornografiche, una cosa in ogni caso è certa: le produzioni video realizzate all'interno della famiglia sono più facilmente Ego centrate di quelle in pellicola (centrate, invece, sulla famiglia). È molto difficile spiegare questo rapporto privilegiato del video con l'espressione dell'Io, ma si può comunque tentare di avanzare qualche ipotesi.

La prima è che, con la videocamera, è di gran lunga più facile riprendere il proprio corpo; in una pubblicità apparsa di recente, ad esempio, una donna sdraiata sul dorso punta su di sé la videocamera che tiene tra le mani; dice il messaggio: «È il mio film, è la mia vita». Una pubblicità di questo tipo è l'esatto opposto di quelle destinate ai cineasti amatoriali; la campagna di lancio dell'8mm era significativa da questo punto di vista: le pubblicità mostravano un uomo (il padre) intento a riprendere gli altri membri della famiglia. Per quanto ne sappia io, nessuna pubblicità indirizzata al cinema amatoriale ha mai sfruttato come possibile incentivo alla vendita la possibilità di autoriprendersi. Si tratta dunque di qualcosa di veramente nuovo e tipico dell'era della videocamera.

Il secondo punto è che il video sembra più vicino del cinema al linguaggio verbale e che il linguaggio verbale è indubbiamente il miglior veicolo dell'intimo. Questa

Le vacanze

vicinanza si manifesta in diversi modi. Vi è innanzitutto il fatto che il linguaggio verbale è una componente essenziale del video[28]; in effetti, si parla molto nelle produzioni video. Non solo il video mette in scena interazioni verbali multiple (tra i personaggi filmati ma anche tra il videasta e quelli che egli riprende), ma, il più delle volte, il videasta parla da solo: per commentare ciò che mostra, per esprimere ciò che prova. È chiaro che la presenza della voce del regista è un elemento di espressione essenziale del Soggetto. D'altro canto, esistono alcune correlazioni tra l'utilizzo del linguaggio verbale e quello del video; senza voler azzardare conclusioni in questo senso, è indubbio che vi siano un certo numero di similitudini: così come si può parlare quanto si desidera, con il video si può girare più o meno quanto si desidera e il risultato è immediatamente verificabile; esistono meno mediazioni che al cinema. Con il video, inoltre, i vincoli a livello di linguaggio appaiono decisamente minori: così come la comunicazione orale accetta strutture linguistiche che sarebbero considerate sbagliate nella comunicazione scritta, dal video si accettano costruzioni e immagini che si rifiuterebbero in un film (inquadrature tenute troppo a lungo, mosse, sfocate, salti di costruzione nei dialoghi, e così via).

Ma il punto più importante è senza dubbio la creazione con il video di un *dispositivo* inedito[29]: l'insieme videoregistratore televisione. In effetti il video non è nulla senza la televisione. Vedere un film domestico innesca un dispositivo alquanto dif-

Muriel, il tempo di un ritorno

ferente dal vedere una videocassetta. Vedere un film domestico è un rituale collettivo: occorre montare lo schermo, oscurare la sala, collocare il proiettore, e così via, mentre per vedere una cassetta è sufficiente inserirla nel videoregistratore o nella videocamera. Le nuove videocamere dotate di controllo video integrano direttamente la televisione nella videocamera. Questa banalizzazione dell'atto della visione fa sì che vedere una cassetta sia un atto meno legato all'istituzione familiare del vedere un film domestico. Da un lato, perché può assumere più facilmente la forma di gesto individuale; dall'altro, perché, persino nel caso di una visione in famiglia, la mancanza di una ritualizzazione collettiva fa sì che essa risulti meno coinvolta.

Il collegamento tra video e televisione è indubbiamente una delle ragioni (anche se non è certo l'unica) che consentono di spiegare perché le produzioni familiari video sono mostrate in pubblico più facilmente dei film, la cui diffusione rimane molto privata. Nel nostro immaginario sociale, la televisione appartiene allo stesso ambito della comunicazione; quando si pensa alla televisione, si pensa alle trasmissioni di informazione (telegiornali, magazine, documentari). La televisione induce il videasta amatoriale a girare immagini che si conformino a questa aspettativa e ad adottare quindi uno stile documentario. Occorre inoltre riconoscere che la televisione è un ottimo pedagogo del linguaggio cinematografico. Conseguenza: il videasta amatoriale è sempre più portato ad agire da reporter e ciò anche quando riprende la sua famiglia.

Per riassumere, mi pare che le produzioni realizzate in casa, oggi, funzionino sempre meno all'interno dell'istituzione familiare e sempre più all'interno di quella televisiva, o quanto meno all'interno dell'*immaginario televisivo*. È significativo che le tre strategie comunicazionali citate – terapia psicoanalitica pubblica, testimonianza, messaggio personale pubblico – si ritrovino in numerose trasmissioni televisive: talk show, reality show, magazine, giochi[30], e così via. Più in generale, queste nuove produzioni familiari si iscrivono in un doppio movimento attualmente in atto nella società: un movimento di *privatizzazione* dello spazio pubblico e un movimento di *pubblicizzazione* dello spazio privato.

Stando così le cose, si può predire non solo la morte del film domestico (morte del cinema) ma anche la morte del video domestico. La mia sensazione è che il film domestico appartenga a un momento storico in cui esistevano delle certezze, o quanto meno a un periodo in cui ci si comportava ancora come se esistessero delle certezze. È ovvio che tutti sapevano che si trattava di un inganno, ma era sufficiente per preservare l'ordine sociale (la fede nella Famiglia rientra in questo movimento). Le nuove produzioni, sebbene realizzate nell'ambito della famiglia, sono il frutto di un'epoca in cui è sempre più difficile fingere che esistano delle certezze, un periodo in cui tutto è confuso. Queste produzioni propongono tre risposte alla crisi in atto: evitare di parlare dei problemi, evitare di porre interrogativi, proteggersi esibendo la parte più intima del proprio io e coinvolgendo in questo modo gli altri nei propri problemi. Non so quale sarà il risultato di questa evoluzione, ma sono certo che si tratti di mutamenti da prendere con la massima serietà.

[1] Pierre Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.
[2] In particolare il numero speciale di «The Journal of Film and Video», *Home Movie and Amateur Filmmaking*, a cura di Patricia Erens, 3-4, estate-autunno 1986.
[3] Queste ricerche hanno prodotto la prima opera al mondo interamente dedicata al film di famiglia: *Le film de famille. Usage privé, usage public*, a cura di Roger Odin, Méridien Klincksieck, Paris 1995. Quasi contemporaneamente, una giovane ricercatrice americana pubblicava la prima opera in lingua inglese sul cinema amatoriale: Patricia Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.
[4] Non parlerò qui delle innumerevoli produzioni amatoriali realizzate all'interno di circoli o associazioni, nelle scuole (su questo punto, cfr. Monique Martineau, *Graine de cinéastes*, «CinémAction», 21-22, 1982; *Des jeunes à la caméra*, «CinémAction», 31, 1985), nelle università e persino nelle carceri (cfr. il notevole lavoro portato avanti da tre anni a questa parte da Alain Moreau presso la Maison d'arrêt de la Santé attorno al dispositivo "Télérencontres" e la tesi per il Dea [Diplôme d'Études Approfondies] di Catherine Louis Dambel, *L'image prisonnière. Une étude de la représentation de l'espace carcéral à travers les films tournés sur et dans la prison. 1981-1985*, Paris III, 1996). Alcune di queste produzioni sono oggetto di una ricerca all'interno della mia équipe; se ne può trovare una presentazione nel numero di «Communications» di prossima pubblicazione: *La question de l'amateur*.

[5] Questa prima parte riprende alcuni passaggi del mio capitolo *Le film de famille dans l'institution familiale* nello studio dedicato al *Film de famille*, ma la visione d'insieme è abbastanza diversa per effetto dell'asse di riflessione che ho qui seguito: le relazioni del film domestico con lo spazio privato e l'intimo.
[6] I numerosissimi film pornografici girati nell'ambito della famiglia appartengono a un'altra sfera comunicazionale (vale a dire, a un'altra strategia pragmatica) rispetto all'home movie propriamente detto. Su questo ritornerò più avanti.
[7] Lo stesso vale per gli album di fotografie di famiglia; su questo punto cfr. Pierre Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, cit.
[8] Un film illustra questo parallelo: *Les yeux d'Eva Braun*, documentario di Patrick Jeudy.
[9] Nel suo romanzo *Running Dog* (Picador, London, 1978), Don Delillo gioca con grande abilità con i fantasmi che possono suscitare i film girati nel bunker di Hitler: una muta di «cani rognosi», eccitata all'idea che possa trattarsi di film pornografici, e quindi di grande valore commerciale, si lancia in una caccia a tappeto. Ritrovatene finalmente alcune pizze, scopre che si tratta invece di scene familiari «quasi affascinanti».
[10] Louis Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1974. Abbiamo mostrato già in passato, partendo da un'analisi del tema di Giovanna d'Arco nei libri di testo per le scuole elementari e nei libri per bambini dal 1870 ai giorni nostri, come dei testi che si spacciano per storici abbiano invece come obiettivo il condizionamento del comportamento dei giovani lettori: *Jeanne d'Arc à l'école. Essai sémiotique*, Klincksieck, Paris 1980.
[11] Marie Cardinal, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano 1976, p. 154.
[12] Derzö Rosztolanyi, *Cinéma muet avec battements de coeur*, Éditions Souffles, Paris 1988.
[13] Hervé Guibert, *Photo animée*, in Id., *L'image fantôme*, Éditions de Minuit, Paris 1981, pp. 47-52.
[14] Si noti l'abilità di Alain Resnais nell'obbligare lo spettatore a far proprio il dramma di Bernard: mostrandogli delle immagini di per sé insignificanti, rafforza al massimo il racconto orale di Bernard e induce lo spettatore a materializzare i fantasmi delle scene che questi descrive; il resoconto delle torture inflitte a Muriel diventa così il suo film, un film che lo coinvolge personalmente poiché è lui stesso a produrne le immagini. Inoltre, obbligandolo a vedere per più minuti delle immagini di qualità decisamente inferiore rispetto alle altre immagini del film, e per giunta prive di qualunque interesse, Resnais fa sì che il frammento funzioni come un momento di tortura per lo spettatore *fictionnalisant* [ndt. "finzionalizzante", desideroso di finzione], producendone in questo modo la «mise en phase» [ndt. Stefano Ghislotti traduce con «messa in fase»] con il racconto delle torture di Muriel e con la tortura rappresentata per Bernard dal ricordo di quei fatti. Con la proiezione del film di Bernard, *Muriel, il tempo di un ritorno* costringe lo spettatore a passare da un posizionamento *fictionnalisant* (che lo colloca in un luogo altro rispetto al mondo reale) a un posizionamento in termini di persona reale e entra in comunicazione con la sua parte più intima: come avrei reagito io al posto di Bernard? Non vi è posizionamento più scomodo (il che spiega forse l'insuccesso del film alla sua uscita). Su questo punto, e per un'analisi del film, cfr. l'opera collettiva (Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Ropars): *Muriel, histoire d'une recherche*, Éditions Galilée, Paris 1974; è curioso constatare come quest'analisi così precisa, così puntuale e così forte per molti aspetti, ometta di attribuire al film di Bernard il posto che gli spetta.
[15] Hervé Guibert, *Photo animée*, cit.

[16] Cfr. ad esempio, la serie di trasmissioni di Jean Pierre Alessandri e Jean Baronnet, *La vie filmée*, o la serie europea in cinque parti *Das War unser Krieg. Temps de guerre*, di Hans Bosscher, André Huet, Peter Forgacs, Michael Kiball e Alfred Beherens (1995). La belga Association International Inédits, presieduta da André Huet, che riunisce tutti coloro (registi televisivi, direttori di cineteche, ricercatori) che s'interessano all'utilizzo dei film amatoriali in un'ottica di documentazione, tiene un catalogo aggiornato di queste produzioni.
[17] Uno degli esempi più famosi è indubbiamente il film 8mm girato dal dilettante Zapruder sull'assassinio di Kennedy (citato in tribunale e nel film di Oliver Stone *Jfk-Un caso ancora aperto*) mentre uno degli esempi più recenti è la diffusione delle immagini amatoriali sull'assassinio di Rabin a Tel Aviv.
[18] John R. Searle, *Della intenzionalità. Un saggio di filosofia della conoscenza*, Bompiani, Milano 1985, capitolo III: *Intenzione e azione*, in particolare p. 99.
[19] Laurence Allard, *Télévision et amateurs: de Videogag à la télévision de proximité*, in *Le film de famille*, cit., p. 170.
[20] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
[21] Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentarisante*, in *Cinémas et réalités*, a cura di J. Ch. Lyant e Roger Odin, Cierec, Travaux XLI, Université de Saint-Etienne, 1984, pp. 263-281.
[22] Prendo a prestito questa definizione da Jurgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, I, Il Mulino, Bologna 1986.
[23] Daniel Dayan e Elihu Katz mostrano come i grandi eventi della «télévision cérémonielle» funzionino in questo modo: *La télévision cérémonielle*, Puf, Paris 1996.
[24] Per esempio al Festival Cinéma du Réel presso il Centre Georges Pompidou.
[25] Per una riflessione su questa produzione in termini di testimonianza, cfr. Jean-Pierre Esquenazi, *L'effet film de famille*, in *Le film de famille*, cit., p. 219 e successive.
[26] Su questa nozione, cfr. Umberto Eco, *La trasparenza perduta* in Id. *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983. Francesco Casetti, Roger Odin, *De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*, in AA.VV., *Télévisions, mutations*, «Communications», 51, pp. 9-26.
[27] Va notato che un gran numero di film pornografici professionali (film destinati alla diffusione in sala) sono produzioni realizzate in maniera del tutto familiare, quando non addirittura in famiglia, per contenere il più possibile il budget.
[28] Esistono indubbiamente casi di cinema amatoriale sonoro (soprattutto all'epoca del super8), ma oltre ai costi piuttosto elevati che ne facevano un prodotto di élite, non avevano la duttilità del video.
[29] La nozione di *dispositivo* è stata proposta da Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*, in AA.VV., *Psychanalyse et cinéma*, «Communications», 23, 1975, pp. 56-73; Baudry lega il dispositivo cinematografico a un desiderio universale, inerente alla nostra struttura psichica e simboleggiato dal mito della caverna di Platone. Personalmente, sono dell'avviso che vi siano diversi dispositivi cinematografici; ad esempio, il dispositivo prodotto dal vedere un film domestico in famiglia è molto differente da quello che si viene a creare in una sala cinematografica pubblica. Esiste a questo proposito una tendenza dei teorici del cinema a considerare solo una certa forma di cinema, mentre l'audiovisivo innesca una serie di dispositivi molto più variegati.
[30] Su queste trasmissioni, cfr. Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris 1996. Stranamente, Mehl non parla della proliferazione in tv dei film amatoriali o realizzati in famiglia.

Roberto De Gaetano

L'immagine privata

L'esperienza – privata e pubblica – ha sempre necessitato di un racconto, non come semplice documentazione, cioè certificazione di una realtà già data, ma come istituzione di quella stessa realtà. Le storie, le continue parziali storie che componiamo della nostra esistenza, individuandone inizi e fini, continuità e punti di svolta, occasioni colte e mancate, determinano la forma stessa della nostra esperienza, sottraggono il flusso del vissuto alla sua indefinita continuità e trasformano la *forza della vita* nella *forma della storia.* La *storia di una vita* è la *forma* della vita stessa, cioè la sua identità che, per quanto incerta e precaria, esiste solo attraverso la storia che ne componiamo. Paul Ricoeur[1] ha ampiamente sottolineato come la composizione di una storia, la configurazione di un racconto non siano altro che il tentativo di comporre le discordanze temporali della nostra esistenza. Ogni storia è *sempre* l'affermazione di un'operazione di "intellegibilità", cioè di «sintesi dell'eterogeneo»[2].

L'identità di un soggetto – individuo, famiglia, comunità – si costituisce nella continua tessitura operata dalle storie che compone sulla sua vita, come forme di "autodescrizione" e autorappresentazione sociale. I racconti, privati e pubblici, sociali e individuali, passano non solo attraverso la parola, ma anche e soprattutto attraverso le immagini; immagini che, a partire da metà '800, con la fotografia, hanno smesso di appartenere alle forme autorappresentative di una minoranza (i ritratti dei potenti), per accedere all'uso delle masse.

Le cornici della visione

La fotografia non ha solo operato una "democratizzazione" dell'uso "privato" dell'immagine, ma ha sottratto quest'ultima alle *idealizzazioni* del ritratto e agli *abbassamenti* della caricatura[3], cioè alla esplicita operativizzazione semantico-ideologica di un fabbricare immagini che si inscriveva immediatamente in una dimensione estetico-sociale. Il ribaltamento operato dalla fotografia nei confronti dell'oggetto, in quanto oggetto "semiotico", referente, risiede nell'averlo sottratto alla *necessità* di

Anna Karina e Jean-Luc Godard

una sua "previa" rilevanza semantica, che spesso è stata l'unica condizione per la sua trasposizione figurativa, la pittura classica come costruzione di una "scena ottica", *traduzione* di una "scena sacra" o di una "scena nobile", codificazione visivo-ottica di un testo già-dato.

La fotografia, ci ha detto Barthes[4], ribalta tutto ciò, rendendo significativo ciò che viene fotograto, proprio e *solo* per il fatto di essere stato "riquadrato" e "impressionato". Con la fotografia si afferma pienamente il potere configurante dell'operazione dell'inquadrare ("taglio" e "scorcio" del reale diceva Ejzenštejn[5]): potere di

iscrizione – e non solo di accrescimento – semantica dell'oggetto fotografato. Questo significa che la fotografia modifica e altera il rapporto, ereditato dalla pittura, fra immagine e percezione naturale, ponendosi come potenziale infinita testualizzazione delle *cornici della visione*. Tutto è fotografabile, e in qualsiasi istante, cioè tutto è trasformabile e ascrivibile al *discorso delle immagini*. La fotografia non solo muta radicalmente i *temi della visione – rendendo iconicamente significativo l'irrilevante percettivo* – ma muta il rapporto "ontologico" con l'oggetto, nei confronti del quale non si pone esclusivamente come *icona*, in un rapporto di *somiglianza*, ma anche come *indice*, cioè come *traccia* dell'oggetto[6].

La fotografia è un'*impronta* dell'oggetto, una sua *emanazione*, effetto di un incontro chimico fra l'oggetto e la sua immagine. Da questo deriva quella che Bazin[7] ha chiamato l'«imbalsamazione» dell'oggetto, l'«ostruzione» della durata dell'oggetto nell'istante "congelato". La fotografia modifica radicalmente lo statuto ontologico-semiotico dell'immagine; apre in modo pressoché infinito l'insieme degli oggetti "inquadrabili"; si costruisce in un rapporto di contiguità fisica con l'oggetto, incidendo in primo luogo sulla dimensione *temporale*; e determina un nuovo modo nell' "uso" privato delle immagini, effetto di quel cortocircuito fra *operator* (chi fa la foto), *spectator* (chi la guarda) e *spectrum* (il fotografato)[8] che la fotografia, per prima, mette in opera.

La foto-ricordo

La fotografia, non come forma d'arte, ma come pratica magica (immobilizzazione del tempo) e come dispositivo di un racconto privato e familiare, si fonda sulla circolarità fra i soggetti coinvolti: lo *spectator* che molto spesso è anche *spectrum*; l'*operator* che può – nel caso dell'autoscatto – essere allo stesso tempo *spectrum* e *operator*, e lo *spectrum* che quasi sempre è anche *spectator*[9]. Questo comporta che la fotografia "privata" – che è quasi sempre foto-ricordo – si anima nella circolazione fra i tre immaginari. Ma è soprattutto nel circuito fra *spectrum* e *spectator* che la foto-ricordo trova il suo senso proprio, eminentemente temporale. La foto-ricordo costituisce una delle forme fondamentali attraverso le quali l'uomo esercita il suo continuo, inesauribile, *trattamento* del tempo; la foto-ricordo tiene insieme le *discordanze* del tempo privato, sospeso fra memoria (passato), attesa (futuro) e iniziativa (presente).

La foto-ricordo instaura un primo livello di significato, quello che Barthes ha chiamato l'*essere-stato* dell'oggetto; ci dice che l'oggetto è stato lì, condizione necessaria del suo essere fotografato;. la *pendenza* della foto verso il passato, il congelamento dell'istante reso duraturo[10], opera allo stesso tempo una *cesura* del tempo (è l'essere coniugato al passato) e una *sutura*, nel momento in cui questo "frammento" di passato lo riconosciamo come nostro, cioè lo facciamo entrare a far parte della nostra identità. È il continuo "gioco" che le foto-ricordo mettono in opera

con l'identità: la "*cosalità*" delle foto attraverso le quali ognuno di noi riconosce e *individua* la propria storia, i suoi momenti istitutivi e felici: nascite, matrimoni, feste, viaggi. Le foto private costituiscono di fatto il *profilo* della vita di un individuo, così come di una coppia e a maggior ragione di una famiglia.

Ma le foto-ricordo non imbalsamano solo il tempo, non ostruiscono il suo fluire, lo trattengono, lo rapprendono, prima di *scioglierlo* nella ri-descrizione narrativa. Le foto-ricordo sono *istantanee* che "trattengono" la *durata* di una storia, "cristallizzano" il contesto spazio-temporale nei *limiti definitivi* del *prelievo* del quadro. Questa cristallizzazione si scioglie nella riattivizzazione diegetica (come il racconto delle foto di viaggio: le foto diventano *pretesti* per l'attivazione narrativa dei ricordi). Il *racconto* delle cose, dei corpi, dei paessaggi *raccolti* nel quadro (con il suo fuoricampo assoluto, definitivo) si srotola nella *narrazione* che ridona alle cose inquadrate la *durata* sottratta dal congelamento dell'istante. La foto-ricordo sembra esistere per la riattivizzazione narrativa – ricostruzione del contesto – che ne fa lo *spectator.*

È in un duplice senso che la foto-ricordo ha a che fare con il tempo: emanazione dell'oggetto fotografato, puro *spectrum* sottratto alla durata, "passato in sé" congelato (è la foto come *traccia* dell'oggetto, come "presenza" dell'assenza[11]); e la foto come *virtualità* narrativa che riacquista vita nel rapporto con lo *spectator*: la narrazione come scioglimento della forza-racconto rappresa nella fotografia. È con questo duplice movimento verso lo *spectrum* e verso lo *spectator* che la foto-ricordo, l'im-

Michelangelo Antonioni con un suo commilitone

magine privata, diventa allo stesso tempo *feticcio*, *pezzo* dell'oggetto, e *condensato* narrativo "sciolto" dalla riattivizzazione che ne fa il ricordo. La foto-ricordo costituisce una delle forme fondamentali attraverso le quali viene operata una sintesi dell'eterogeneità della nostra esperienza, attraverso le continue storie che componiamo sulla nostra vita. La foto come istanza di *conversione* fra storie di vita e storie raccontate; la foto raccorda al mondo, ai corpi, ai volti, alle maschere, le continue piccole storie che componiamo sulla nostra esistenza; raccorda la generalità della parola alla singolarità *inalienabile* dell'oggetto fotografato: indissolubilmente *quell'*oggetto[12].

La foto *certifica* il passato di un'esistenza individuale, di coppia, familiare; e in quanto tale la rinsalda, garantendola e rispecchiandola nei suoi momenti felici, nei suoi momenti istitutivi. Traccia di un'esperienza compiuta, da rivivere abolendone la distanza temporale, o da rimpiangere, sottolineandone la sua definitiva compiutezza.

Il vissuto ri-presentato

Quali effetti comporta la sostituzione della videocamera all'apparecchio fotografico nella costruzione di immagini private? Come viene riconfigurata l'esperienza privata quando non passa attraverso gli "istanti duraturi" della fotografia ma attraverso le durate – più o meno estese – dell'immagine in movimento?

Il cambiamento è radicale e concerne aspetti differenti. In primo luogo il tempo. Non abbiamo più a che fare con il fissaggio dell'istante, l'imbalsamazione del tempo, in attesa di una sua riattivizzazione narrativa. Il tempo della vita si trasforma nel tempo della finzione. Il film privato ricostruisce un *blocco d'azione*, non cattura il *gesto*, lo *sguardo*, l'*espressione*, isolandolo in una presa definitiva. L'essere-stato dell'oggetto fotografato (condizione accentuata o occultata dalla pratica di lettura) si converte nell'*essere-presente* (nell'essere *ri-presentato*) dell'oggetto ripreso, inscritto in uno spazio-tempo finzionale. Ponendo una differenza fra fotografia e cinema, Barthes afferma: «La fotografia non è mai vissuta come un'illusione, non è assolutamente una *presenza*, e occorre ribadire il carattere magico dell'immagine fotografica; e la sua realtà è quella dell'*esserci-stato*, perché in ogni fotografia vi è l'evidenza sempre sorprendente del: *è accaduto così*: noi possediamo allora, prezioso miracolo, una realtà di cui siamo sicuri. Questa specie di ponderazione temporale (*esserci-stato*) diminuisce probabilmente il potere proiettivo dell'immagine (solo pochissimi test psicologici fanno ricorso alla fotografia, molti fanno ricorso al disegno): il *questo è stato* batte in breccia il *sono io*. Se queste osservazioni hanno qualche fondamento, bisognerebbe dunque collegare la fotografia a una pura coscienza spettatrice, e non alla coscienza legata alla finzione, più proiettiva, più "magica", da cui dipenderebbe grosso modo il cinema. Si sarebbe allora autorizzati a vedere tra il cinema e la fotografia non più una semplice differenza di grado ma un'opposizione radicale: il cinema non sarebbe fotografia animata; nel suo ambito l'*esserci-stato* sparirebbe a favore di un *esserci* della cosa»[13].

Ingrid Bergman nell'episodio rosselliniano di Siamo donne

Il *blocco di tempo* (perché la foto isolando e fissando una parte di spazio ha, di fatto, a che fare con il tempo) dell'icona fotografica, con tutta la forza-racconto contenuta nell'immagine-quadro, si "scioglie" - come il vero e proprio scioglimento di un intreccio narrativo - nel racconto rimemorante: ricostruzione del contesto - dove il prelievo, cioè la costruzione dello *spectrum* viene operata - da parte dell'*operator*. Il "va e vieni" dell'esercizio rimemorante e riconoscitivo è - nei confronti della foto - *animazione*, trascrizione e traduzione del contesto. Il film privato è invece la *presentazione* di quel contesto; l'immagine spettrale diventa fantasma animato, e l'animazione, essendo "proiettiva", abolisce il passato convertendolo nel presente. La lettura non concerne la ricostruzione delle condizioni concrete e emotive della *presa* – perchè quelle condizioni sono lì, *filmate* - ma semmai il *riconoscimento* e la *partecipazione* nell'*essere-presente* del passato. Il racconto è, nel film privato, affidato allo scorrimento delle immagini, al succedersi delle inquadrature, alla permeabilità del campo-fuori campo, lo spettatore-attore non può far altro, forse, che colmare ellissi narrative, cosa che, di fatto, non ha alcuna rilevanza, perchè un film privato è tale, non nonostante il fatto che non abbia un valore estetico, ma *proprio perchè non*

ce l'ha. Le immagini "sporche" del film privato, testimoniano della mdp come occhio accompagnatore delle pratiche di vita, ludiche, festose; un occhio testimone e partecipe che nell'atto stesso del filmare porta inscritto il segno – forse il peso – di quella che sarà una testimonianza, un "blocco di memoria".

La tendenza a sorridere di fronte a chi ci sta scattando una foto, o quella a scherzare di fronte a qualcuno che ci sta filmando, non rispondono solo al tentativo di superare l'angoscia dell'esperienza della morte (soprattutto di fronte allo scatto fotografico: immobilizzazione, irrigidimento[14]), quanto quella di superare l'ansia che accompagna la fissazione del divenire nell'unicità di una faccia, di una maschera, di una *identità*, l'ansia di fronte all'immagine di noi stessi che emerge nella *conversione iconica*, statica o dinamica. È di fronte alla costruzione di un'identità – fisica e psi-

Stan Laurel con sua figlia

cologica – che noi fuggiamo, trovando tutte le difese possibili; mettendoci in scena – mimicamente, gestualmente, vocalmente – e anticipando così la cattura dell' "occhio meccanico", che non potrà rivelare nulla, se non la "posa" nella "presa" e il "trucco" nella "resa", cioè nella lettura dell'immagine[15]. È l'ansia che accompagna l'attribuzione di una identità, perfino sociale. È la foto come certificazione di identità nei documenti; e sono le riprese video come *forme di controllo* del movimento dei corpi, dell'attraversamento degli spazi nei luoghi pubblici (banche, uffici). È il *circuito privato* dell'immagine, nella conversione contemporanea della ripresa e della visione, dove l'oggetto ripreso è l'oggetto *controllato*, controllato dalla visione. Ribaltamento totale: la visione non crea, *controlla*.

Se l'immagine privata – fotografica, cinematografica, video – è una forma di controllo (e di conferma) dell'esperienza, del suo carattere eminentemente temporale, questa immagine può essere *funzionalizzata* nelle forme del controllo sociale. I mezzi di comunicazione si trasformano in mezzi di controllo: l'immagine-video si converte in immagine *nel* video come schermo informativo e di controllo.

L'"adesso" della voce

Se la foto è una traccia statica, il cinema muto è una traccia dinamica, «mummia del cambiamento» l'ha chiamata Bazin, il cinema sonoro è l'impronta audiovisiva del corpo e della voce. L'immagine privata nel passaggio audiovisivo non è solo racconto di un gesto, di un'espressione, di un atteggiamento, come per la fotografia, non è solo rappresentazione di un'azione, di un movimento, come nell'immagine muta, ma è anche traccia della voce. E la voce non rimanda semplicemente alla emissione fonica di un senso, al canale nella produzione di significato; la voce è qualcosa di più, che sancisce l'impossibilità di una *indifferenza* all'ascolto: «La voce umana è dunque il luogo privilegiato (eidetico) della differenza: un luogo che sfugge a ogni scienza, perché non esiste scienza (fisiologia, storia, estetica, psicoanalisi) che esaurisca la voce [...]. Questo oggetto sempre *differente* è posto dalla psicoanalisi tra gli oggetti del desiderio in quanto mancante. Non c'è nessuna voce umana al mondo che non sia oggetto di desiderio – o di rifiuto: non esiste voce neutra – e se talvolta questo neutro, questo bianco della voce arriva a manifestarsi, ci terrorizza come se scoprissimo con spavento un mondo irrigidito in cui il desiderio è morto»[16].

La voce è sempre emanazione dell'altro come alterità assoluta, inadattabile allo scambio comunicativo che fonda l' "altro" come reciproco. La voce si sottrae allo sguardo, alla sua (possibile) indifferenza. Di fronte a una foto possiamo anche rimanere indifferenti, attraversarla senza *sentire* nulla, al di là del suo riconoscimento. Di fronte a un movimento, a un'azione, questa indifferenza diventa sempre meno possibile per la forza rivelatrice della prassi; ma di fronte alla voce siamo assolutamente disarmati, l'indifferenza ci è negata: la voce è lì a testimoniarci la singolarità e la radicalità dell'essere-al-mondo dell'altro. La voce è traccia della "*trama interna*" del

corpo, della sua materia, della carne. È il *soffio vitale* che ci lega la mondo: urlo, canto, respiro, polmoni, bocca, naso.

Sono i suoni "privati", incisi su nastri, testimonianze e ricordi di un incontro, una cena, una festa. Piano sonoro acusmatico[17], separato dalla colonna visiva (sequenza di fotografie, filmato muto), che, per molte famiglie, ha costituito un *repertorio* – spesso fantasmatico come lo è ogni acusma – *di voci*. Con l'audiovisivo la voce si è riappropriata dei corpi; superata la scissione con il corpo, la voce non smette di essere il *marchio* dell' "intrattabilità" dell'altro. La voce si sottrae ai "giochi" con il tempo perché è segno incancellabile del *presente* dell'enunciazione: «Si potrebbe ritenere che la temporalità sia una dimensione innata del pensiero. Essa è prodotta in realtà all'interno e per mezzo dell'enunciazione. Dall'enunciazione procede l'instaurazione della categoria del presente e dalla categoria del presente nasce la categoria del tempo. Il presente è propriamente la sorgente del tempo. È solo l'atto di enunciazione che rende possibile questa presenza al mondo perché, se vi si vuole riflettere attentamente, l'uomo non dispone di nessun altro mezzo per vivere l' "adesso" e per renderlo attuale se non realizzandolo con l'inserzione del discorso nel mondo»[18].

L'immagine privata audiovisiva installa d'un colpo il soggetto in un "allora" corrispondente al presente, all' "adesso", dell'enunciazione. Niente come la voce sottrae il soggetto rappresentato al potere proiettivo, collocandolo nell' "*antico presente*" dell'enunciazione distinto dal presente attuale della visione.

Un'estetica che non è un'estetica

Dalla fotografia all'immagine muta a quella audiovisiva passando per l'enigmaticità di quella puramente sonora (registrazione delle sole voci), l'immagine privata non è tale solo perché concerne una "sfera privata" – d'azione e di persone – ma è tale perché è privata, *deve* essere privata di qualsiasi *valore estetico*. Nessun valore estetico hanno le foto-ricordo, dove quello che conta non è mai il lavoro dell'*operator* ma la rivelazione dello *spectrum*. È lo *spectrum* che, emergendo, sommerge qualsiasi principio compositivo, come testimoniano le abituali riformulazioni linguistiche nei confronti dell'immagine: «Guarda come ero!», «Come stavi bene!», ecc. Si parla delle foto-ricordo come se fossero (e, di fatto, sono) *pezzi di realtà, blocchi spazio-temporali*[19]. In un film privato le immagini sono quasi sempre "sporche" (sovraesposte, tremule); i movimenti di macchina sono incerti, accompagnano il movimento naturale – cioè irrequieto – dello sguardo; il montaggio, abolito come pratica (niente è più vicino alla "proibizione del montaggio", di cui parla Bazin, che il film di famiglia), è implicato nella ripresa stessa. Ma tutto ciò costituisce *l'iscrizione nel film del "contesto di ripresa"*: il filmico determina il profilmico che è tale solo "a posteriori".

Le condizioni e l'atto del filmare entrano nel film stesso; il "regista" può persino interloquire con gli altri, con gli "attori", abolendo il confine che separa l' "al di qua"

e l' "al di là" della mdp. In definitiva, ciò che un film privato comporta è la messa in discussione radicale della *trasparenza della scrittura.* L'opacità è inclusa nell'atto stesso del filmare che può perfino trasformarsi in un vero e proprio "atto di discorso", di tipo dialogico, con gli attori: presa in giro attraverso una zoomata, un dettaglio. L'uso privato della videocamera è inserzione di un *altro occhio* nei rapporti interpersonali, un occhio che può avere funzione di commento o di semplice racconto, ma che di fatto trasforma i partecipanti in attori, li inscrive in un divenire *simulante*, per cui tutti sanno che "compariranno su uno schermo". Questo comporta un "vedersi dall'esterno" da parte dei soggetti coinvolti e, di conseguenza, l'acquisizione di posture e atteggiamenti che adeguano e adattano il comportamento ai modelli circolanti in una società.

È il caso dei video erotici che formano un circuito privato dei comportamenti intimi di una coppia; comportamenti che vanno a plasmarsi sui modelli, le forme e gli stereotipi degli atteggiamenti sessuali costruiti dai rotocalchi e dalla pubblicità. È un fare sesso "per immagini", come in uno *specchio differito*, come nelle immagini video delle hot-line notturne.

Il film privato è la negazione dell'«istante privilegiato» di cui parla Ejzenštejn. Equiparazione assoluta di tutti gli istanti, negazione di una gerarchia estetica delle forme: «Il film di famiglia è marcato dall'equivalenza generalizzata dei suoi frammenti»[20]. È la comprensione stessa del film privato che si fonda sul riconoscimento di queste "impurità", sulla loro incorporazione nel primo livello di senso di un film di famiglia: cioè il riconoscimento di ogni frammento – persone e situazioni – come «appartenente alle circostanze del film»[21]. Questo comporta naturalmente il disinteresse più assoluto di chi non ha partecipato e che quindi non riconosce ciò che viene mostrato.

La diffusione del film privato – privato di una funzione estetica e privato della sua funzione "rimemorante" – forse testimonia di una tendenza più generale; testimonia del destino dell'immagine contemporanea (in primo luogo televisiva) a farsi doppio *immediato* del reale, passaggio dall'esperienza più intima a quella semplicemente comunicabile. L'immagine, non più come *costruzione di un mondo*, ma come attestazione e certificazione immediata di una realtà già-data. L'immagine, forse, come unica forma di *attualizzazione* di una realtà che sarebbe puramente virtuale: la realtà diventa tale solo nel suo accedere all'immagine. L'immagine privata (sottratta alla sua funzione di ricordo) diventerebbe allora un esempio del destino dell'immagine *tout court* nella società contemporanea; un destino che vede marginalizzata la funzione creatrice di *icona* e esaltata quella riproduttrice di *imago*[22].

Il cortocircuito fra *spectrum*, *operator* e *spectator* che l'immagine privata e il film familiare ripropongono, l'osmosi fra esperienza e sua duplicazione iconica, tolgono la *differenza* dell'immagine, facendone un elemento costitutivo della realtà stessa. L'immagine non è più né creazione, né "blocco di memoria", permane invece come *costituente di un'esperienza derealizzata* che trova identificazione e soddisfacimento (è il caso dell'erotismo telematico) solo nella sua duplicazione e circolazione visiva.

[1] Cfr. il suo *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.
[2] Cfr. ivi.
[3] Cfr. Ernst Kris, *Psicologia della caricatura*, in Id., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi 1967.
[4] Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.
[5] Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985.
[6] Cfr. Charles Spencer Peirce, *Semiotica*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, Einaudi, Torino 1980.
[7] Cfr. André Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.
[8] Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.
[9] Nel caso della polaroid, l'intervallo di tempo fra i tre "ruoli" coinvolti nella pratica fotografica può essere brevissimo: lo *spectrum* diviene in pochi secondi *spectator*.
[10] Cfr. sul tema Maurizio Grande, *L'istante duraturo*, «Figure», 10-11, 1985.
[11] Sono le foto delle persone care che portiamo con noi (scrivania o portafoglio) durante la loro assenza.
[12] Cfr. Roger Munier, *Il canto secondo*, in *Tempo e spazio nel cinema*, a cura di Carlo Grassi, Bulzoni, Roma 1987.
[13] Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 34.
[14] Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.
[15] Cfr. sul tema, Maurizio Grande, *L'istante duraturo*, cit.
[16] Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 268.
[17] L'acusma è – secondo Michel Chion – un suono di cui non si vede la fonte di provenienza. Cfr. il suo *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1991, p. 33.
[18] Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985, pp. 100-101.
[19] Questo deriva naturalmente dalla "fedeltà" della fotografia al reale, dal potere denotativo delle "immagini meccaniche" e sarebbe impossibile, per esempio, con il disegno, con un ritratto, dove ci troveremmo comunque a parlare dello *stile* di composizione.
[20] Jean-Pierre Esquenazi, *Film, mémoire et perception*, L'Harmattan, Paris 1994, p. 39.
[21] Cfr. ivi, p. 37.
[22] «Il ritratto e la riproduzione rimangono sempre immagine in un significato derivato. Questo significato si cela anche già nel nome latino *imago*, dal quale parla il termine *imitari* – imitare, riprodurre (*Nachbilden*). Invece il nome *ikon*, che deriva dal greco, possiede un senso più profondo, proveniente dal verbo *ikéo*, ossia retrocedere davanti a, indietreggiare dinanzi a qualcosa e lasciare così pervenire a se stesso questo davanti-a-cosa – lasciarlo apparire. Immagine appartiene originariamente alla creazione come produzione (*Hervorbringung*), non viceversa», Martin Heidegger, *Linguaggio e terra natia*, «aut aut», 235, gennaio-febbraio 1990, p. 17.

Flavio De Bernardinis
Family tele-life

L'home movie, il film di famiglia, secondo Roger Odin[1], deve rispondere a determinate caratteristiche tecnico-formali. *Assenza di chiusura*: il film di famiglia è incompleto; non rinvia ad alcun testo di cui è il solitario reperto; inizia con la pellicola (o nastro), e con questa finisce. *Sbriciolamento narrativo*: le azioni rappresentate nelle sequenze non intrattengono alcuna relazione narrativa tra loro, e men che meno con altre azioni in scene ulteriori; spesso, sono persino incomplete (vedi il primo punto). *Temporalità indeterminata*: non sussiste il montaggio; il montaggio è, per così dire, in macchina, ma non è possibile stabilire relazioni temporali precise tra le azioni rappresentate, che possono essere contigue, ma anche lontanissime nel tempo e se nella videocamera si trovano inscritte l'ora e la data, questo rimane un dato puro e semplice: il tempo vi è indicato, ma non *espresso*. *Uno spazio paradossale*: è praticamente impossibile stabilire se un cambiamento di piano corrisponde a un cambiamento nello spazio; tanto i luoghi comuni, anonimi, quanto le località turistiche, celebri, rivestono il medesimo anonimato. *Fotografia animata*: chi realizza un film di famiglia, è stato (e forse è ancora) fotografo; molte inquadrature, quindi, non risultano altro che foto di famiglia in movimento. *Riferimento alla macchina*: a differenza del cinema convenzionale, i partecipanti al film di famiglia parlano, salutano in direzione dell'obiettivo della camera, alludendovi continuamente. *Salti*: non esistono raccordi sull'asse, campi/controcampi, coerenza nei movimenti e negli stacchi. *Disturbo della percezione*: per tutto quello che si è enunciato nei punti precedenti, si fa una certa fatica a seguire il dipanarsi del film; in più, chi gira ama "giocare" con la macchina: valga per tutti l'uso sconsiderato dello zoom e lo spettatore, così, può essere persino infastidito durante la visione.

Odin sottolinea che alcune di queste figure "stilistiche" si ritrovano in quei film pubblicitari o sperimentali che intendono riprodurre gli effetti di un film di famiglia. Da questa osservazione nasce un interrogativo. Come è possibile che un messaggio pubblicitario sia strutturato, e quindi, proposto attraverso modalità tecnico-formali che ostacolino la comunicazione?

Non mi pare che il film di famiglia, con le sue figure e i suoi codici, costituisca un referente privilegiato del messaggio pubblicitario contemporaneo. Non perché disturbi la comunicazione, specialmente adesso che vige un certo regime di autonomia tra il lavoro creativo e il prodotto veicolato, ma perché è mutato lo status simbolico della famiglia stessa. Il campo immaginario dove è più facile, immediato, riscontrare un simile cambiamento è la *televisione*.

La grande famiglia

«Come se la tv non fosse pubblicità, in modo sostanziale e formale. Come se non fossero grandi *promo* e *trailer* di rete tutti i programmi inclusi i film»[2]. Vero. La televisione fa la pubblicità innanzitutto a se stessa, ma è l'*aria di famiglia* che si respira a interessarci particolarmente in questa sede. La Fininvest, di solito, anno più anno meno, coltiva l'abitudine, durante le feste natalizie, di proporre uno spot, di una certa lunghezza, che cadenza con regolarità la programmazione delle sue tre reti, in cui tutti i principali personaggi della sua *grande famiglia*, da Vianello a Corrado, da Maurizio Costanzo a Mike Bongiorno fino a Fiorello, sfilano in variopinta passerella per rivolgere sentiti auguri agli affezionati telespettatori. Non sembra, a prima vista, un'idea del tutto originale. Come abbiamo visto in una sequenza del bel video di Antonietta De Lillo, *Operai*[3], l'industriale ha sempre privilegiato una retorica paternalistica nei confronti dei dipendenti, premiando a Natale i "buoni figli" con fette di panettone e calici di spumante: l'azienda, per tradizione, ha volentieri riprodotto le caratteristiche del nucleo famigliare, almeno *al suo interno*, ossia lungo il filo che tesse i rapporti e i contatti tra il vertice e la base. Il modello, naturalmente, è stato quello, classico, della famiglia patriarcale, con la sua gerarchia molto precisa e riconoscibile.

La Fininvest, nell'esempio citato, assume il modello rivolgendolo verso l'esterno: l'azienda è *già* una famiglia, il cui vertice è meno piramidale e maggiormente articolato. Più che i padri, prevalgono gli zii, quelli mattacchioni (Vianello), gli ironici (Corrado), i saggi (Costanzo), da cui scaturiscono i nipotini scapestrati (Fiorello), e magari quelli un poco più responsabili (Bonolis). Una simile configurazione ha il vantaggio di richiamare, nell'inconscio collettivo, il modello dei personaggi disneyani, Paperone e Qui Quo Qua, ossia lo zio ricco, avaro ma vispo e vitale, con i tre nipotini pronti all'avventura. Lo spostamento dalla sfera aziendale interna, il padrone e gli operai, a quella esterna, la tele-struttura e i tele-consumatori, fa sì che l'aspetto verticistico risulti smussato. Il riferimento, direi quasi subliminale, ai personaggi dei cartoni animati, inoltre, stende una soffice coltre di ineffabilità sui divi tv implicati nello spot: essi infatti, esattamente come gli eroi dei cartoon, *sfuggono al tempo*, e si offrono nella dimensione incorruttibile della permanenza assoluta. Non è affatto la stessa cosa vedere, all'improvviso, il volto inequivocabilmente invecchiato di Jean-Paul Belmondo in *I miserabili*, di Claude Lelouch, e verificare le rughe sul volto di Corrado in televisione: la tv, ventiquattro ore al giorno, invecchia

Raimondo Vianello e Sandra Mondaini in Casa Vianello

con noi, incoraggiando il medesimo dispositivo di rimozione del fattore tempo nei componenti di un qualsiasi nucleo famigliare, i quali incrociano, reciprocamente, lo stesso sguardo quotidiano.

Così, tutto il palinsesto assume la dimensione di un grande, interminabile, film di famiglia: ogni programma è un habitat famigliare che le divistiche figure parentali emblematiche presentano, o interpretano, o seguono e precedono. Allo spazio ancora *teatrale* dell'azienda paternalistica in cui, come bene fa vedere il film documentario della De Lillo, il padrone allestisce i tavoli imbanditi e, nell'occasione, scende tra gli operai e li contatta, bucando la quarta parete che, nel quotidiano feriale, lo divide da loro, succede lo spazio *filmico* del palinsesto dove si celebra un Natale permanente, un tempo tutto e solo festivo, in cui zii e nipotini se la spassano invitando il telespettatore a entrare, partecipare, giocare con loro.

Può sembrare azzardato, o addirittura troppo semplice, riferire, o ridurre, l'enorme area del palinsesto televisivo alla forma-film. Ma è stato già fatto da altri. Enrico Ghezzi, ne scriveva non meno di dieci anni fa: «Ciò che si chiama "la vita" e ciò che si chiama "televisione" vengono a coincidere in un'unica messa in scena potente – e in Usa trionfa la *real-life television*, i nuovi serial sono tutti tratti da storie vere... – Torpido, accettato, uno dei luoghi comuni più diffusi viene santificato adesso dalla pubblicità: *Life is your film*, dice uno slogan, e sottile perversa la Sony da due anni lancia telecamere V8 ricordando che *la vita è come un film*»[4].

La vita è il "tuo" film all'insegna del medium elettronico, video o tv, che, attraverso e lungo il flusso del palinsesto, riassume i citati tratti pertinenti del film di famiglia individuati da Odin: l'assenza di chiusura, per il fatto che il palinsesto è un *continuum* virtualmente infinito; lo spezzettamento narrativo, dove il palinsesto è tutto un brulichio di frammenti, di azioni volti gesti corpi, che non si completano mai, lungo il va-e-vieni di evento e serialità. Il fallimento del programma *Fantastico* '97, per esempio, dapprima ingenuamente incentrato sulla struttura rigida e chiusa dell'esibizione di Enrico Montesano, risiede anche nel ricorso, secondo le parole del testo della ripensata sigla iniziale, alla forma arcaica, circoscritta, del sabato-sera, segnale improponibile di una scadenza collettiva: laddove oggi il medium elettronico è chiamato gioco forza, sotto la spinta del modello "rete", alla pratica della personalizzazione. Ancora: life is *your* film.

Lo spazio-tempo indeterminato, la terza caratteristica dell'home movie, trova riscontro, con ampi margini di consenso, nella natura "gelatinosa" della televisione; l'aspetto di "fotografia animata", inoltre, resta impresso, nonostante tutte le possibili varianti introdotte e da introdurre, nella pratica tradizionale del *mezzo busto*, ossia l'annuncio del programma a venire, e la lettura del telegiornale. Il riferimento continuo all'obiettivo della camera, ovviamente persino, viene oggi soggettivizzato, proprio come si fa nei film di famiglia col papà che sta girando, grazie all'intervento in voce del regista, o dell'autore (cominciò Biscardi in *Il processo del lunedì*, e adesso

Raffaella Carrà con due protagoniste di Carràmba che sorpresa!

la pratica è piuttosto comune, si pensi ai programmi a cura di Michele Guardì, o a *Mai dire gol!*), voce che interagisce direttamente con lo spazio del set. La flagrante punteggiatura dei salti, che si ritrovano in quegli stacchi che nulla avrebbero a che vedere con le grammatiche cinematografiche, su facce del pubblico, luoghi esterni, particolari dello studio, macchinari e maestranze. Mentre il disturbo della percezione, l'ultima caratteristica elencata da Odin, si protende fuori dallo schermo per estendersi al tipo di fruizione specifico dell'apparecchio televisivo, lo spazio domestico con le sue inevitabili distrazioni.

Queste modalità hanno influito, non senza sorpresa, su un evento che non sembra avere nulla a che spartire con i tratti pertinenti dell'home movie. Il 31 dicembre 1997, alle ore 20.30, il consueto discorso del Presidente della Repubblica al Paese, a reti unificate, diversamente da *Fantastico*, ha colto l'impasse del rito da scadenza collettiva proponendo, con intuito straordinario, una ponderata messa in scena all'insegna della più rigorosa aria di famiglia. E così, invece della consueta scrivania nello studio ufficiale con la bandiera, il presidente Scalfaro è comparso nel semplice "salottino", citando quelle "lettere" che tutti gli italiani sentitamente gli scrivono, come farebbe qualsiasi serio consapevole e popolarissimo *anchorman* di rete. Alle ore 21.00, l'orologio poco distante, su una mensola, ha rintoccato disturbando appena appena le parole del Presidente, ma consacrando l'atmosfera di quotidianità, familiarità e affettuosità in un effetto di diretta assoluta per cui, qualsiasi altro orologio, in qualunque casa di ciascun telespettatore, a quell'ora, ha potuto vibrare *all'unisono*.

Opera aperta

Ma l'evento che meglio ha caratterizzato questa commistione tra forma filmica, home movie, televisione e effetto pubblicitario di tutto l'insieme, è stata senza dubbio la *Serata Macbeth*, trasmessa da La Scala di Milano su Rai Uno. Filmato rigorosamente in widescreen, il programma ha subito avviato un *rovesciamento* rispetto all'orizzonte di attesa del comune spettatore, conformato, di solito, per le grandi dirette, sugli accadimenti sportivi. A differenza di un incontro di calcio, che può vivere *anche* di introduzioni e commenti, presentazione del match e processo a seguire, ma non perde mai la centralità di evento intorno al quale tutto ruota (le infinite moviole), il *Macbeth* a La Scala, ossia l'esecuzione vocale e strumentale dell'opera verdiana, ha subito un rovesciamento, da cuore a *cornice* del programma in corso, assumendo un evidente spessore metatestuale rispetto agli inserti posti in testa, in coda e negli intervalli. La consuetudine, naturalmente, avrebbe riguardato la situazione opposta, se mai, con tutti i chiarimenti e le spiegazioni a fungere da commento al testo, assolutamente cardinale, dello spettacolo lirico.

Specialmente il bellissimo "film" di Giuseppe Bertolucci, andato in onda durante uno degli intervalli, riguardante alcune prove al pianoforte, con Riccardo Muti e i due

cantanti protagonisti, interessa il nostro discorso sulle forme tele-pubblicitarie dell'home movie.

Con tecnica vagamente "chiambrettiana", camera in spalla, l'operatore segue il Maestro Muti nei corridoi del teatro, mentre bussa, discreto ma deciso, ai camerini di Renato Bruson e Maria Guleghina. Tremolio della macchina, casualità quotidiana delle battute, consapevolezza della presenza della camera, durata temporale indeterminata, salti e interruzioni all'interno della sequenza, Bertolucci per circa venti, venticinque minuti realizza uno straordinario film di famiglia dei protagonisti *all'opera*, che si rivela, infine, l'evento forte della serata, il vero specifico televisivo a cui nessuno degli spettatori in teatro ha potuto assistere. Lo spettacolo teatrale, piuttosto, viene relativizzato nella sua qualità di evento concluso in se stesso, rovesciandosi in illustrazione e commento al film di famiglia "Muti/Bruson/Guleghina", l'unico vero *promo* televisivo all'istituzione "teatro lirico".

Il paradosso comprende anche un altro aspetto della questione. All'interno della diretta tv da La Scala, il film di Bertolucci, nello spazio dell'intervallo, costituiva una parte della trasmissione *registrata* in precedenza, durante il periodo delle prove. In tal modo, il rovesciamento di cui sopra acquista un sapore ancora più singolare. È il *film*, montato e registrato, "Muti/Bruson/Guleghina", a rivelarsi il vero evento della serata, collocando la diretta da La Scala a conferma didascalica della *performance* delle prove al pianoforte.

Si finisce, così, per approdare in una sorta di dimensione extra-temporale e di indeterminatezza spaziale, ossia in piena temperie home movie, dove i camerini del teatro, spazio intimo e "famigliare", si rivelano il vero palcoscenico, mentre la cronaca dello "spettacolo" si trasfigura nella durata "morta" dell'intervallo, fino ad avvolgersi, ripiegarsi su se stessa lungo la testimonianza registrata delle prove. La suggestione "film di famiglia", effetto del lavoro di Giuseppe Bertolucci, produce dunque il paradosso di una *diretta da nessun luogo e fuori dal tempo*. Dove la televisione pubblicizza innanzitutto se stessa, la propria capacità di prodursi *sempre* e *comunque*, nel flusso continuo della *promozione*.

Il lungo addio

Il riferimento alla famiglia, nello spessore simbolico degli spot pubblicitari, almeno quelli di un certo respiro, sembra più mediato rispetto al passato. Sempre meno frequente che una condizione famigliare idillica funga da cornice per la presentazione del prodotto. Più che "rappresentazioni", canoniche, dell'istituto famigliare, si danno, nei casi migliori e rilevanti, funzioni a cui la famiglia è preposta. Per esempio, una funzione *salvifica*.

Lo spot Telecom, ormai celeberrimo, regia Alessandro d'Alatri, interpretato da Massimo Lopez, in procinto di essere fucilato in un forte della legione straniera, gioca sull'opposizione tra la situazione presente, remota e letale, e l'universo fami-

Massimo Lopez nello spot Telecom

liare, amici e parenti, in qualche modo salvifico, che sopraggiunge con la provvidenziale telefonata. Rivisto oggi, sembra piuttosto evidente che una simile messa in scena, nella strategia "creativa", avesse il compito di trainare la grande, imminente, campagna sui telefoni cellulari. L'apparecchio che i soldati recapitano al condannato è ancora di quelli tradizionali, domestici, con il filo, ma rappresenta, nella situazione narrativa, un caso limite del contatto telefonico, necessariamente iperbolico, e dunque poco verosimile. Quell'apparecchio, in sostanza, è ancora tradizionale nella struttura ma già cellulare nella funzione. Non è verosimile, infatti, che amici e parenti dispongano del numero telefonico del forte, di cui, negli spezzoni di conversazione, sembrano ignorare persino l'esistenza. Essi, quindi, stanno già chiamando il numero personalizzato di un cellulare, introducendo così tutta la campagna pubblicitaria a venire.

La battuta finale, a conclusione della sequenza, il cosiddetto *pack-shot*, «una telefonata allunga la vita», rimanda a due nuclei strutturali fondanti lo spot, uno di natura archetipica, l'altro riferito alle caratteristiche del medium. Il primo rievoca un dato narratologico, risalente alla tradizione novellistica di *Le mille e una notte* e al *Decameron*, la virtù che raccontare, continuare a parlare conduca alla salvezza. Come la principessa Sherazaade riferisce al ferocissimo sultano ogni notte una storia diversa per differire la propria messa a morte, e come i dieci giovani fiorentini si rifugiano nella villa di Fiesole per sfuggire la peste, e vi narrano le cento novelle del

titolo, ora, nel deserto, fare quattro chiacchiere e raccontarsi le cose al telefono, rimanda e dunque allontana il terribile momento dell'esecuzione capitale.

Il secondo motivo riguarda il rapporto tra i due medium. Il *flusso* inarrestabile delle parole rimanda certo alla televisione, che è medium di flusso, ma introduce anche il telefono e, ciò che più conta, i suoi imminenti sviluppi. Nella situazione immaginata, il personaggio davanti al plotone di esecuzione, la capacità salvifica del telefono induce lo spettatore a riconsiderare la funzione di quello che, finora, considerava un elettrodomestico tra gli altri, e improvvisamente si rivela un oggetto irrinunciabile: il telefono, dunque, *deve essere incorporato*, perché possa risultare decisivo per la salvezza di questo stesso corpo, di cui è ora parte indissolubile. Il passo, nemmeno tanto subliminale, verso il "telefonino" è compiuto.

Il *lungo addio* del protagonista ai familiari, prima della fucilazione, è così anche il lungo addio a una certa stagione della telefonia, con la quale era stata indubbiamente raggiunta una certa familiarità. Non a caso, allora, è proprio la famiglia a regolare il "traghettamento" tra le due forme: il comandante del plotone di esecuzione, ancora non casualmente, nel prosieguo dello spot, riceve la telefonata della moglie sul posto di lavoro. A differenza del condannato, egli raffigura così una situazione integralmente "arcaica" della comunicazione telefonica. Nell'ultima serie sarà soltanto lui, infatti, a recarsi negli uffici Telecom per accedere finalmente al futuro del medium.

Una forma esemplare

Ripensando gli appunti sbozzati fin qui, sembra persino che la forma "film di famiglia" coinvolga alcuni aspetti cardinali dell'evoluzione del linguaggio audiovisivo in generale. Innanzitutto, il legame sempre più sottile tra fiction e non fiction, per cui «le linee di confine tra compilazione, diario e saggio, tra poesia e sperimentalismo, tra film e video, tra analogico e digitale si confondono»[5].

Un'ultima osservazione di Roger Odin, poi, ci soccorre per una conclusione: il destinatario del film di famiglia è di fatto qualcuno che partecipa; partecipa direttamente alla realizzazione, predispone le apparecchiature di proiezione, interagisce con gli spettatori spiegando e commentando. Non si tratta soltanto del vecchio concetto di "cinema espanso", come suggerisce ancora Odin, ma di qualcosa che, mi pare, tocchi corde più profonde e attuali. Il film di famiglia si propone come forma esemplare perché riguarda la dimensione dell'*infra*. Dopo lo storicismo, la semiotica e l'ermeneutica, modelli tra l'altro ancora ben presenti e all'opera, la domanda cruciale, che si sente, magari sottovoce, pronunciata tanto da maestri quanto da allievi, oscilla oggi tra l'ontologico e il fenomenologico. Non tanto, non solamente "cosa è il cinema", bensì "cosa accade" in quella strana *interzona* dove poi è possibile dire "c'è del cinema". La figura del "cineasta di famiglia", appena rievocata, che penzola al di qua e al di là della macchina da presa, al di qua e al di là dello schermo, al di qua e al di là dell'apparato di proiezione rischia di rivelarsi, in tal senso, davvero esemplare.

Consideriamo soltanto lo spazio del *set*: le riprese di un film di famiglia condensano in un colpo solo le pratiche, abituali, del sopralluogo, delle prove, dei ciak. Ciò che avviene tra il dispositivo cinematografico e lo spazio circostante, gli oggetti e i corpi, tra l'obiettività della camera e la soggettività delle azioni e dei gesti, è ciò che costituisce *immediatamente* la dimensione dell'*infra*. Ne consegue, come ha scritto Renato Barilli, che il cinema sia più che mai «arte della *performance*»[6], arte del movimento e dell'azione, caratteristica che le assidue preoccupazioni analitico-testuali avevano forse posto in ombra prematuramente.

In tal senso, all'insegna della performance, è possibile pensare il cinema all'interno delle arti e delle estetiche contemporanee. La pregnanza performativa, che Barilli individua nella figura della *prestazione*, per il cinema, riguarda tanto l'uomo quanto la macchina: i gesti, le posture, le dinamiche degli esseri umani davanti all'obiettivo, ma anche la prestazione stessa della macchina, che non a caso si mette in moto al suono del performativo "azione!". Quello che accade *tra* le prestazioni, la complice e spietata "aria di famiglia" del set, con le sue dialettiche e complessità, si rapporta all'esigenza dell'immagine filmica contemporanea a farsi *cosa*, affrancarsi dalla visione pura e semplice per spiccare, piuttosto, quale oggetto, innanzitutto, da manipolare e tastare.

Il film di famiglia, come *figura*, sintetizza in maniera esemplare la dimensione dell'*infra*, oggetto dinamico, in azione immediatamente, manipolabile tanto nella prestazione delle riprese sul set, quanto nella fruizione ludica e distratta della proiezione. Il film di famiglia, come *strategia*, ci è parso, nel corso di queste note, caratterizzare in funzione pubblica e pubblicitaria alcune trasmissioni televisive.

Lo spazio che intercorre tra la figura e la strategia è ciò che, relativamente al film di famiglia, distingue ancora il cinema dalla televisione.

[1] Roger Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille. Usage privé, usage public*, a cura di Roger Odin, Méridiens Klincksieck, Paris 1995.
[2] Enrico Ghezzi, *Il mezzo è l'aria*, Bompiani, Milano 1997, p. 36.
[3] *Operai*, di Antonietta De Lillo, Italia, 1997, betacam, b/n-colore, 70', a cura dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.
[4] Enrico Ghezzi, *Paura e desiderio. Cose (mai) viste. 1974-2001*, Bompiani, Milano 1995, p. 435.
[5] Adriano Aprà, *Ai confini della realtà: uno schema di guida*, in *Le avventure della nonfiction*, a cura di Adriano Aprà, XVI Rassegna Internazionale Retrospettiva, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1997, p. 9.
[6] Renato Barilli, *Corso di estetica*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 142-147.

Gianni Canova
Il vissuto truccato

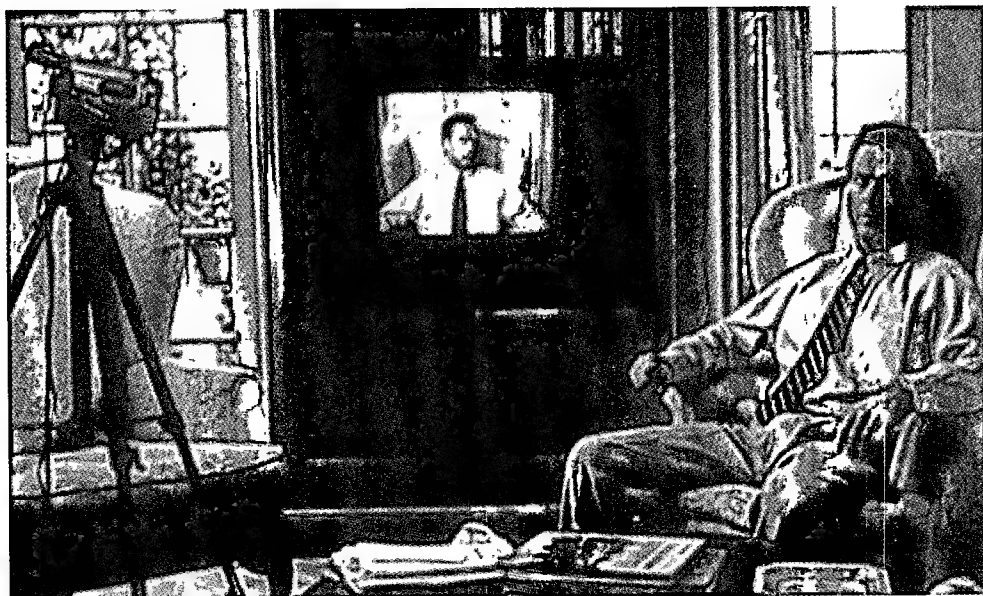
«Questo l'ho filmato al tuo ritorno da una spedizione di caccia con tua madre», dice il padre a Smilla che è venuta a trovarlo dopo anni di assenza e lontananza. Seduti in salotto, i due – assieme alla nuova compagna del padre – osservano il televisore su cui scorrono le immagini di un filmino girato molti anni prima in Groenlandia: un super-8, probabilmente, anche se il film si permette un'incongruenza cronologica e lo presenta come se fosse un video. Sul teleschermo le immagini appaiono sbiadite e tremolanti. Smilla bambina è seduta accanto alla madre su una slitta. Sorrisi, sguardi in macchina, mani agitate nel gesto del saluto: tutti i codici retorici dell'home movie sono concentrati in pochi secondi di film. Compreso il montaggio in macchina, le riprese effettuate con la macchina a mano e la *voice* over del padre che, mentre guarda, spiega "in diretta" ciò che le immagini "mute" non possono e non sanno esprimere. È una sequenza molto breve, ma ha un valore importante nello sviluppo narrativo del film: con questa visione, infatti, la protagonista di *Il senso di Smilla per la neve* di Bille August recupera un frammento del proprio passato perduto, rivede l'infanzia rimossa e lontana, e lo fa dal punto di vista di chi – in questo caso il padre – ha trasformato in cinema (o ha fissato in immagini) una parte della sua vita.

Sul piano tecnico-funzionale, un simile utilizzo diegetico di un home movie in un film di fiction parrebbe avere qualche analogia con il procedimento del flashback: in un caso come nell'altro, si tratta di espedienti volti a recuperare al presente narrativo frammenti più o meno estesi del passato. Ma mentre il flashback implica per lo più una focalizzazione soggettiva, per cui la rievocazione del passato avviene – almeno convenzionalmente – attraverso lo sguardo di chi ne è stato protagonista e che ora riesuma dall'archivio della propria memoria immagini mentali che hanno come destinatario o se stesso o – più frequentemente – una "comunità di ascoltatori" che sentono (ma non vedono) quel che viene anche raccontato dalla voce del narratore (si veda ad esempio la struttura a flashback di *Titanic* di James Cameron), l'utilizzo di un home movie in un film di fiction presenta invece un tasso molto più alto di oggettività: ad essere "recuperata" infatti non è la visione memoriale di un perso-

Amori e altre catastrofi *di Emma-Kate Croghan*

naggio, ma quella che è stata definita la *conversione iconica* dell'esperienza, cioè la già avvenuta oggettivazione del vissuto in immagini e in film. Per questo l'utilizzo diegetico di un home movie implica sempre anche la presenza di una comunità di spettatori – una famiglia, un gruppo di amici, due vecchi amanti – che in quelle immagini si ritrovano e si riconoscono, sperimentando nell'atto della visione lo scarto che esiste fra il presente diegetico e il passato. Detto in altri termini: l'inserimento di un home movie nella trama narrativa di un film di fiction esige quasi sempre anche la messa in scena di un atto di visione, o comunque la *spettatorializzazione* dei personaggi del film che – nel momento in cui si dispongono a vedere o rivedere le immagini di un "film di famiglia" – diventano prima di tutto "spettatori al lavoro". Certo: spesso anche il flashback viene commentato dal personaggio che sta ricordando, secondo il procedimento della "prima persona sonora" magistralmente analizzato, a suo tempo, da Jean-Pierre Chartier. L'inserimento diegetico di un home movie funziona però in maniera diversa: il commento alle immagini non le spiega, caso mai le contestualizza. Non è funzionale alla loro comprensione, quanto alla loro interpretazione. Spesso, introduce addirittura un secondo livello di lettura che innesca scarti e fratture fra l'oggettività delle immagini passate e il modo in cui questa oggettività viene percepita nel presente diegetico (cioè nel momento della visione).

Magistrale, da questo punto di vista, è il caso di *Rebecca, la prima moglie* di Alfred Hitchcock, senz'altro uno dei primi esempi in assoluto (1940) di inserimento

di un home movie in un film di finzione. Nella splendida villa di Manderley l'ambiguo Maxim De Winter invita la seconda moglie in salotto per mostrarle i filmini del loro viaggio di nozze. «Sono tanto curiosa di vederli», commenta titubante la donna, ormai precipitata dalla felicità di un passato recente che le immagini stanno per rievocare all'angoscia e al disagio di un presente infelice. Hitchcock colloca la sua macchina da presa dietro il proiettore, in posizione frontale rispetto allo schermo, in modo che anche noi spettatori possiamo vedere le immagini osservate dai due personaggi, posti l'uno al bordo destro e l'altra al bordo sinistro dell'inquadratura, di spalle, appena appena illuminati frontalmente dalla luce riflessa dello schermo. Il "filmino" mostra prima l'immagine di lei in ginocchio su un prato, mentre sorride circondata da un gruppo di oche starnazzanti, poi il primo piano di lui che guarda in macchina spavaldo e soddisfatto. Sono immagini mute (come nella maggior parte degli home movie utilizzati in un film di fiction), si sente il rumore della pellicola che scorre nel proiettore, mentre i due coniugi commentano ad alta voce: «Ah, che cosa meravigliosa! Guarda, guarda! Ci ritorneremo un giorno? E questo, te lo ricordi?». Sono brani di dialogo che tendono non solo a caricare di emozionalità le immagini osservate, ma anche a sottolineare come il rapporto dei due coniugi abbia subito uno "scarto" o una trasformazione nel passaggio dal tempo rivisitato dell'home movie al tempo presente della visione. La felicità di allora si contrappone insomma all'infelicità di oggi, con una radicalità ancor più accentuata dai continui inconve-

Michael Keaton in My life-Questa mia vita *di Bruce Joel Rubin*

nienti che a più riprese interrompono la visione (prima si inceppa la molla del proiettore, poi interviene la servitù per chieder conto di un prezioso soprammobile di porcellana – un Cupido! – misteriosamente scomparso, infine è lo stesso Maxim che si pone di fronte all'obiettivo del proiettore, bloccando e neutralizzando il fascio di luce con il suo stesso corpo). A un certo punto i signori De Winter non guardano nemmeno più le immagini, discutono animatamente fra di loro, e solo il tremolio della luce sui loro volti immersi nel buio ci ricorda che la proiezione continua. Solo l'ultimo frammento di home movie che viene mostrato (il terzo) sembra riproporre per un attimo un'immagine felice: lui e lei sono seduti per terra, di fronte all'auto di Maxim, e si abbracciano ridendo. Hitchcock zooma lentamente su questa immagine dell'home movie in modo da farla coincidere con l'inquadratura del suo film. Per un attimo passato e presente coincidono: ma è solo un attimo, prima nella caduta senza ritorno nella tragedia che incombe.

In questo caso, l'uso diegetico del "film privato" serve a sottolineare la *perdita* che è intervenuta a separare il tempo delle immagini e il tempo della visione. Il primo è tempo di gioia, il secondo è tempo del disincanto, in un relazione di rovesciamento emozionale che ricorre con tanta frequenza da diventare quasi una clausola retorica: come se l'inserimento di un home movie in una narrazione di più ampio respiro rinviasse a una visione del tempo in perenne *perdita* rispetto a un'*origine felice* che è stata fissata una volta per tutte nelle immagini, appunto, dell'home movie, e che ora è recuperabile soltanto sul piano del rimpianto o della nostalgia. Non è un caso, da questo punto di vista, che i personaggi intenti a visionare le immagini di un home movie si commuovano quasi sempre: come se il passato trasformato in film, o bloccato nelle immagini amatoriali del "filmino di famiglia", fosse sempre e comunque migliore del presente, come se l'esperienza (la storia) non potesse configurarsi che come inevitabile *smarrimento* di un'*origine* destinata a sparire o a corrompersi per sempre. Così, ad esempio, la madre del ragazzino protagonista di *Matinée* di Joe Dante esorcizza il dolore dovuto alla lontananza del marito, ufficiale di marina impegnato con la flotta Usa nelle operazioni militari contro Cuba durante la crisi del '62, rivedendo con le lacrime agli occhi i vecchi filmini in cui il coniuge era a casa e si comportava come un allegro e spensierato padre di famiglia. Così, in maniera analoga, il campione sportivo di *Rollerball* di Norman Jewison surroga la perdita della donna amata proiettando in ogni stanza del suo futuristico appartamento vecchi video che la ritraevano felice: la colonna sonora (l'"adagio" di Albinoni) enfatizza l'effetto patetico del rito, mentre il "cinema domestico" si configura come dispositivo che tenta di far rivivere i morti o gli assenti, trasformando una normale abitazione in una sorta di "camera verde" in cui riprende vita ciò che non c'è più.

Spesso, tuttavia, proprio la percezione del tempo trascorso e dello scarto che esiste fra il tempo delle riprese e il tempo della visione rende le immagini dell'home movie particolarmente lontane e inattingibili: è quanto accade ad esempio in *Paris, Texas* di Wim Wenders, dove il fratello del protagonista cerca di riattivare frammen-

ti di memoria e di affettività nello smemorato e smarrito Harry Dean Stanton mostrandogli vecchi super-8 decolorati in cui la famiglia riunita giocava felice sulla sabbia di una spiaggia californiana. La visione è tremolante, le immagini sono sbiadite, la tecnica di ripresa è inevitabilmente approssimativa, in base a quella retorica della *maladresse* dell'home movie (zoom, fuori fuoco, stacchi sbagliati) che vorrebbe essere garanzia d'autenticità: tutto rinvia a un tempo e a uno spazio perduti, inerti e lontani, quasi "insopportabili" nella loro esibita allegria rispetto al silenzio e al disagio del presente. Seduto in un angolo, anche il figlioletto di Harry Dean Stanton osserva il filmino oscillando con lo sguardo tra il piccolo schermo domestico e il volto del padre che guarda. All'inizio – osservando il viso del genitore – cerca di capire se questi voglia ancora bene alla madre scomparsa e riesumata nel filmino. Ma poi, a proiezione ultimata, prende atto lucidamente dell'impossibilità di usare l'home movie come "test" affettivo-sentimentale. «Mia madre? Quella non è lei. Quella è solo lei in un film. Tanto tanto tempo fa». Il *tempo*, di nuovo il *tempo*: che modifica e cancella, che altera e corrompe. Offrendosi, appunto, come struggente misura dello scarto fra l'oggi e l'ieri. Beninteso: non è la *quantità* del tempo trascorso a produrre il pathos o la commozione. È la *qualità* del confronto. Per questo, ad esempio, anche la protagonista di *Le nozze di Muriel* di P. J. Hogan piange e si commuove rivedendo – subito dopo la cerimonia – il video sulle sue nozze. Sono passate solo poche ore dall'evento, ma il rivederlo oggettivato nelle immagini del video glielo fa sentire già come perduto, passato, irripetibile.

Il fatto è che l'home movie è, per sua natura, riservato ai momenti festivi e festosi dell'esperienza, o ai riti "istituzionali" della famiglia: nozze, vacanze, nascite, viaggi, ricorrenze. Non si filmano i lutti, né i conflitti. Piuttosto, si cerca di depositare nell'home movie il senso di una comunanza soddisfatta di sé, o il ricordo di una ritualità fatta di sorrisi e risate, di amicizie compiute, di affetti dispiegati nella loro appagata reciprocità. Il tempo della visione risponde invece, come si è visto in *Paris, Texas*, al bisogno di riverificare l'attualità di quei sentimenti, nel timore di una loro progressiva obsolescenza o nella certezza di una loro definitiva impossibilità. A meno che, come accade nel finale di *Philadelphia* di Jonathan Demme, proprio il ritrovarsi della comunità in memoria dell'amico scomparso non induca a rivedere i "filmini" che lo ritraevano da piccolo, allegro e felice, come segno di una coraggiosa e serena sfida alla morte e alla malattia, in piena continuità con la lezione di vita che il defunto ha lasciato in eredità a parenti e amici. Filmare, filmarsi, rivedersi: proprio l'uso dell'home movie nel film di fiction porta a estrema evidenza e significazione la sostanza ontologica del cinema, il suo sfidare la morte (dell'esperienza, del ricordo, della visione) mettendo in scena i suoi effetti, o il suo accettare se stesso come deposito di segni (e affetti, immagini, sentimenti) perduti. Da questo punto di vista è sicuramente magistrale un film come *My Life-Questa mia vita* di Bruce Joel Rubin: una sorta di diario filmato in cui un padre malato di cancro si mette in posa davanti una videocamera e cerca di raccontare

se stesso al figlio che nascerà poco prima della sua morte. Nella sua struttura lucidamente metalinguistica, il film di Rubin mostra un home video nel suo farsi, sottolinea i procedimenti tecnici con cui viene realizzato, ironizza sulle pose, gli zoom e la ricerca di inquadrature "giuste" da parte del padre che filma e si filma, arrivando – in una sorta di *mise en abîme* al cubo – a mostrare il personaggio che riprende con la telecamera lo schermo su cui proietta un vecchio film in super-8 sulla sua infanzia. Ancora una volta si vedono sguardi sorridenti, salsicce al barbecue, gite al luna park e famigliole felici. «Odio questa roba», commenta il protagonista del film. Ma intanto la riprende. E si trasforma a sua volta in un videomaker di famiglia quando torna dai genitori in occasione delle nozze del fratello che non vedeva da anni. Come scrivono acutamente Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours, il film privato «risponde a una necessità ontologica di anamnesi, di lasciare traccia di una quotidianità che sfugge, di tenere conto di un flusso esistenziale continuo» (*Le je à la camera*, in AA.VV., *Le je filmé*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1995, p. 1988).

Ma se l'home movie è costituzionalmente legato al "banale" e al "quotidiano", oltre che all'imperativo comunicazionale che gli impone di non poter risultare inte-

Nastassja Kinski, Justin Hoog e Harry Dean Stanton in Paris, Texas *di Wim Wenders*

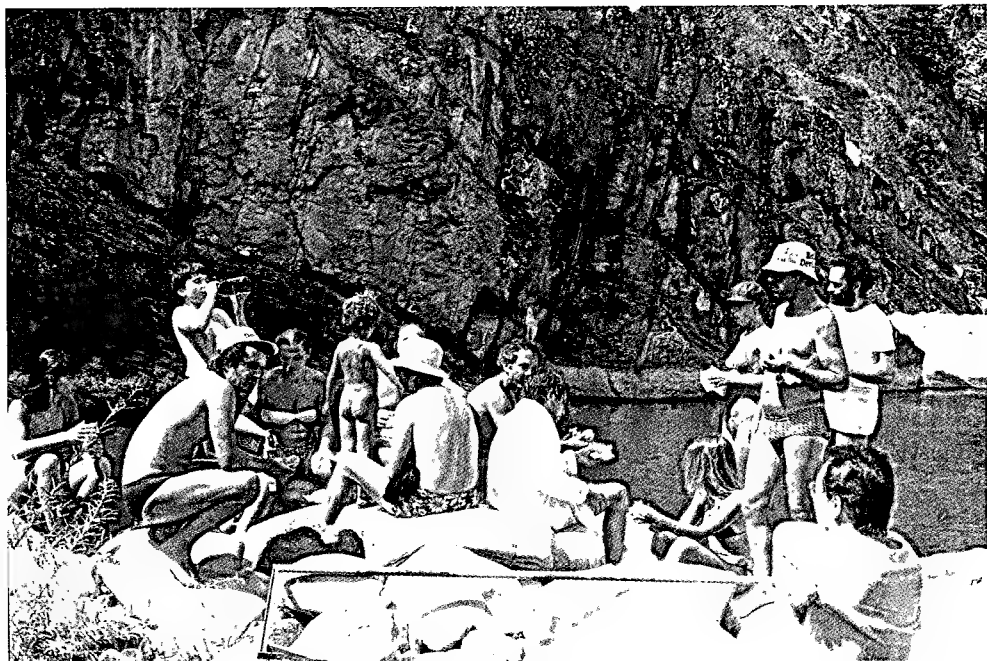
ressante che per coloro che vi sono inizialmente coinvolti, o perché direttamente filmati, o perché legati a coloro che sono stati ripresi da rapporti di consanguineità, amicizia o comunanza affettiva, proprio l'utilizzo diegetico di questo materiale "grezzo" apre all'home movie altre e inedite possibilità espressive: ne fa – appunto – traccia del tempo, della sua durata, del suo fluire; offre un polo oggettivo di confronto alla soggettività dei personaggi e al loro vissuto emotivo; visualizza secondo una retorica elementare e immediata quella stessa "vita" che il film racconta con altri codici e altri linguaggi. Per questo, forse, un film come *Amore e altre catastrofi* di Emma-Kate Croghan pone proprio immagini virate-seppia di home movie domestici sui titoli di testa: quasi a significare che il film "formalizzerà" in altro modo, e con altre tecniche diegetiche, quegli stessi materiali che gli home movie iniziali hanno suggerito in forma amatoriale, intima e privata. In questo senso l'uso dell'home movie nella fiction contiene sempre un rinvio o un richiamo all'essenza del cinema, al suo essere "impronta" della realtà, ma anche al suo continuo trapassare nell'oblio, e al morire degli attimi che sono già diventati cinema e film.

Per questo, forse, sempre più frequentemente il cinema contemporaneo usa l'home movie o l'home video per mostrare soprattutto il suo rapporto con la morte: con quella già compiuta (in *Il quarto uomo* di Paul Verhoeven, la protagonista conserva le immagini dei tre mariti che ha assassinato in tre pellicole super-8), con quella che sta per arrivare (in *Manhunter*, di Michael Mann, un serial killer osserva i film di famiglia delle proprie vittime prima di massacrarle), con quella che eternamente ritorna come un'ossessione paranoica e malata (in *Henry, pioggia di sangue*, di John McNaughton, i due criminali assassini rivedono continuamente la videocassetta su cui hanno filmato i loro delitti). Se i primi esempi di utilizzo dell'home movie nel cinema di finzione funzionavano come segnali di autorappresentazione del cinema nel suo stato primitivo (spesso muto, non sceneggiato) e rinviavano indiscutibilmente al modello dei Lumière (che sono stati evidentemente i primi autori di home movie), in tempi più recenti il modello dominante diventa quello di *L'occhio che uccide* di Michael Powell, in cui l'originaria scopofilia dell'home movie cede il passo a una più devastante e incontrollata necrofilia. Quasi a suggerire che gli home movie si rivedono sempre – almeno al cinema – per frequentare i morti, o per visionare fantasmi. Lo mostra (e lo dimostra) in modo emblematico *Cosa fare a Denver quando sei morto* di Gary Fleder, dove l'ex-gangster interpretato da Andy Garcia realizza video-testamenti per i membri più anziani della comunità, da lasciare in eredità ai posteri. Come dire che anche al culmine dell'artificio il cinema trova nell'home movie la conferma del suo statuto originario: il suo essere una sfida alla morte (e al tempo) che non può estrinsecarsi – paradossalmente – che mostrando le devastazioni del tempo, assieme all'eterno rumorio della morte al lavoro.

Sandro Bernardi
Bellocchio in famiglia

Il cinema di Bellocchio è, da sempre, un cinema di famiglia, per la famiglia, contro la famiglia, sulla famiglia, dentro e fuori della famiglia. Questa cellula vivace e cancerosa nello stesso tempo, questo sistema sociale, che è la culla e anche la tomba dell'identità personale, il regista piacentino l'ha esaminata, dissacrata, aperta, richiusa, scoperta, ricoperta, rovesciata come un guanto, esibita alla vista di tutti con i suoi orrori profondi e le misteriose complicanze, come una malattia e un rimedio nello stesso tempo. È naturale quindi che anche la dialettica fra film a soggetto e film familiare faccia parte della poetica di Bellocchio, come pure del suo stile conflittuale e contrastato, sempre diviso fra diversi modi di produzione, dato che, come dice lui stesso, il produttore non è altro che un traslato della figura paterna. «Nel produttore ho sempre visto, in passato, un padre» – ha dichiarato nel 1997 in un film-intervista a Francesca Archibugi – «Allora è chiaro che con il padre il rapporto è sempre di scontro e di attrazione».

Il film familiare era fino a ora un genere cinematografico quasi sempre ignorato e snobbato dalla critica e praticato dai cineasti istituzionali come vezzo, passatempo senza rilievo, salvo poche eccezioni. Un cinema considerato non-artistico, che stava al cinema istituzionale, potremmo dire, nello stesso rapporto in cui la lingua parlata sta con la letteratura: la comunicazione contrapposta all'espressione, la semplicità alla complessità, il segno univoco all'immagine polisemica. Ma si tratta di un errore profondo, contro cui aveva combattuto Rossellini che, a differenza del cinema istituzionale, aveva impostato tutto il suo lavoro con la Bergman proprio su questa dialettica, su questa tensione fra film a soggetto, metaforico, e film familiare, metonimico, combattendo per un cinema dove i rapporti intersoggettivi fra moglie e marito fossero continuamente esibiti e nascosti nello stesso tempo. Rossellini, in effetti, deve gran parte della sua sfortuna (ma anche gran parte della sua grandezza) proprio al fatto di avere mescolato film a soggetto e film familiare, filmando Ingrid Bergman come se fosse sua moglie, non sua moglie come se fosse Ingrid Bergman.

Il film-diario realizzato da Bellocchio su se stesso sua moglie e suo figlio, sta giusto in mezzo a due film sulla Famiglia, quella grande, istituzionale: *Salto nel vuoto*,

Vacanze in Valtrebbia *di Marco Bellocchio*

che è la demolizione della famiglia e della casa, e *Gli occhi, la bocca*, che invece è il ritorno alla famiglia e alla casa.

Prima di girare *Salto nel vuoto*, nel 1978 Bellocchio aveva fatto senza intenzioni particolari, in 16mm, alcune riprese cinematografiche delle sue vacanze a Bobbio, il paese di *I pugni in tasca*, dove aveva ancora una casa, in collina, e dove era solito passare alcune settimane durante l'estate. Aveva filmato le serate e le giornate oziose, libere, inutili e aperte alla fantasia e alla noia – che è anche madre della fantasia – ma non ne aveva ricavato niente. Poi, dopo *Salto nel vuoto*, rimettendo le mani su queste cose, aveva pensato di collegarle in un discorso che andasse al di là del semplice diario, e che tuttavia non fosse neppure una riflessione sul suo mestiere di regista, ma un film, o un non-film, per così dire. Montato e presentato alla Mostra di Venezia nel 1980, *Vacanze in Valtrebbia* fu accolto come qualche cosa di strano, difficile da comprendere e da classificare. Come film di famiglia, molti critici lo trovarono modesto, asserendo forse a ragione che si sarebbe potuto trovare di meglio nelle case di molti dilettanti. Come film d'autore, non poteva essere preso in considerazione. Somigliava piuttosto a un documento. D'altra parte, come documento informativo sulla vita e sul lavoro del regista Marco Bellocchio, non forniva certo molte novità.

Insomma, era uno strano oggetto. Forse, la specificità di *Vacanze in Valtrebbia* era invece proprio questa, nello stare a cavallo fra due o tre generi, fra il "film di famiglia", il "diario d'autore" e il "documento" o, meglio, nel non poter stare dentro nessuna di queste tre categorie, proponendo di unificarle, di superarle, di farle giocare fra loro, immaginando così una forma di cinema nuova sotto tutti i punti di vista. Chi lo ha rivisto più tardi ha potuto accorgersi di quanto Bellocchio avesse scavalcato il cinema tradizionale, con le sue forme e i suoi generi – biografia, documenti, intervista, film a soggetto, film autobiografico mascherato – facendo di se stesso e dei suoi vicini di casa dei personaggi di un film a soggetto e nello stesso tempo il contrario, figure di un diario personalissimo; mescolando le nevrastenie reali quotidiane, le liti di coppia, l'insofferenza per il posto e i problemi del passato, con alcune messe in scena vere e proprie, che intervengono generando confusione, facendo lievitare le incertezze sul genere di film che stiamo vedendo e sulla nostra idea dei generi stessi del cinema. L'incertezza di questo film, in sostanza, viene da un dubbio sul cinema, e sul cinema si ripercuote, facendo riflettere sulle classificazioni e sulle situazioni create dallo spettacolo cinematografico.

Forse, l'unico o uno dei pochissimi antecedenti di questa fantasia bellocchiana può essere ritrovata proprio nell'opera di Rossellini, sia nei grandi film a soggetto, *Stromboli*, *Europa 51*, *Viaggio in Italia*, *La paura*, sia in quella specie di film familiare incastonato dentro altri film personali che è l'episodio di *Siamo donne* in cui la Bergman, o meglio la signora Rossellini, è alle prese con i polli della signora Annovazzi che le distruggono il giardino.

Ora, in questo film, si può dire che Bellocchio faccia altrettanto: filma se stesso come uomo, come regista in vacanza e come personaggio di un film nello stesso tempo.

Didascalia: Bobbio 1978. Soggettiva lunghissima da un'auto in corsa, Una voce, che poi si chiarirà essere dello stesso Bellocchio, canticchia e borbotta: «Bobbio, stazione di Bobbio», imitando la voce dei ferrovieri. Poi, una recita di bambini fra gli alberi nella chiara luce dell'estate appenninica: stanno interpretando Pinocchio, la visita dei dottori al bambino-burattino malato e quella medicina che lui non vuole ingoiare diventa per Bellocchio, che sta a guardare, la medicina delle vacanze, che anche lui non riesce a mandare giù. La fatina si lamenta, lo minaccia di morte, compare la bara e Pinocchio subito ingoia tutto d'un fiato. Con un passaggio che si chiarirà più avanti, nell'alternanza fra la realtà e la metafora, fra la visione esteriore, "oggettiva" e quella soggettiva, interiore, vediamo un'altra scena, che non sappiamo bene se sia un'altra piccola recita oppure una fantasia di Bellocchio: san Sebastiano. Un giovane ragazzo sta legato a un albero e altri ragazzi, mascherati da soldati romani, gli lanciano frecce, bacchettine di legno e nient'altro. Poi si ritorna subito all'altra recita, quella vera, dei bambini.

Poco dopo, vediamo la famiglia Bellocchio sulla riva del fiume che prende il sole, igiochi di Giorgino con la mamma, la noia del padre, steso da una parte, che gioca

con dei soldatini di plastica, indiani e cowboy del figlio. Improvvisamente, un rumore di spari attira la sua attenzione e, girandosi lentamente, vede venire dal fondo, risalendo il fiume Trebbia, alcuni indiani che galoppano veloci, inseguendo qualcuno. Un lettino passa galleggiando sull'acqua, con un bimbo addormentato, un altro, un altro ancora, vuoto, e Bellocchio ci salta sopra. I letti, portati dalla corrente, s'infilano dentro una grotta. Buio. All'uscita, in un'ansa del fiume, c'è un ragazzo crocifisso su una rupe con altri finti soldati romani ai suoi piedi che giocano a carte. È tardi, i soldati si levano gli elmi, si avviano verso casa e il giovane sulla croce protesta «Non potete lasciarmi qui, tiratemi giù». Bellocchio come san Sebastiano, Bellocchio crocifisso, Bellocchio legato al palo di tortura delle vacanze...

Un bambino ruba le susine dall'albero e viene sorpreso dal contadino. Un ricordo? Un aneddoto contemporaneo? Chissà.

Al mattino, la famiglia Bellocchio viene svegliata di soprassalto dalla vivacità del piccolo Giorgio che salta nel letto dei genitori. Ma Gisella si lamenta: è stanca di andare sempre in vacanza a Bobbio tutte le estati che Dio manda in terra. Marco invece non è affatto d'accordo: è difficile per un uomo vendere la casa in cui è cresciuto, liberarsi dal suo passato, farsi una vita autonoma, non è una cosa semplice. Arrivano amici, dei "rompiballe" con una bottiglia di vino: «Facciamo una mangiata!». «Ma quale mangiata!» – protesta Bellocchio – «Qui non si fa altro che mangiare, salame, prosciutto, mangiare e mangiare!... Voglio vendere questa casa. Mi sono rotto di Bobbio!... Io me ne devo andare da qui! Che faccio? Mi ritiro e vengo a passare la vecchiaia qui?». Ecco che d'improvviso, come nelle dinamiche familiari, le posizioni si sono capovolte, e sentiamo Bellocchio ripetere quasi le stesse frasi che aveva appena detto la moglie, e contro le quali lui stesso aveva protestato energicamente!

È sera, c'è una festa, la solita mangiata: bevute, canti, barzellette sporche, fra una parolaccia e l'altra un giovane poeta di paese recita la sua noia: «Qui non succede mai nulla, nulla nulla/Che noia, che noia, che noia...». È ancora Bellocchio che parla, oppure semplicemente Bellocchio che ascolta la noia degli altri? La mattina dopo, sul fiume, sono ancora tutti là, a prendere il sole, con le donne che si lamentano: «Mangiare, mangiare e mangiare... Ci vediamo a cena!». Bellocchio discende le rapide sopra un canotto, si capovolge, arriva a nuoto dalla moglie e dal figlio che lo aspettano seccati. «Sei incazzata?».

Ancora il crocifisso, abbandonato, che chiama disperatamente aiuto: «Non potete lasciarmi qui, tornate indietro!». Siamo alla fine: il bambino che aveva rubato le susine e che poi si era nascosto in un'ansa del fiume Trebbia, ora corre, solo, nel crepuscolo, bagnato e in mutande, verso il paese di Bobbio.

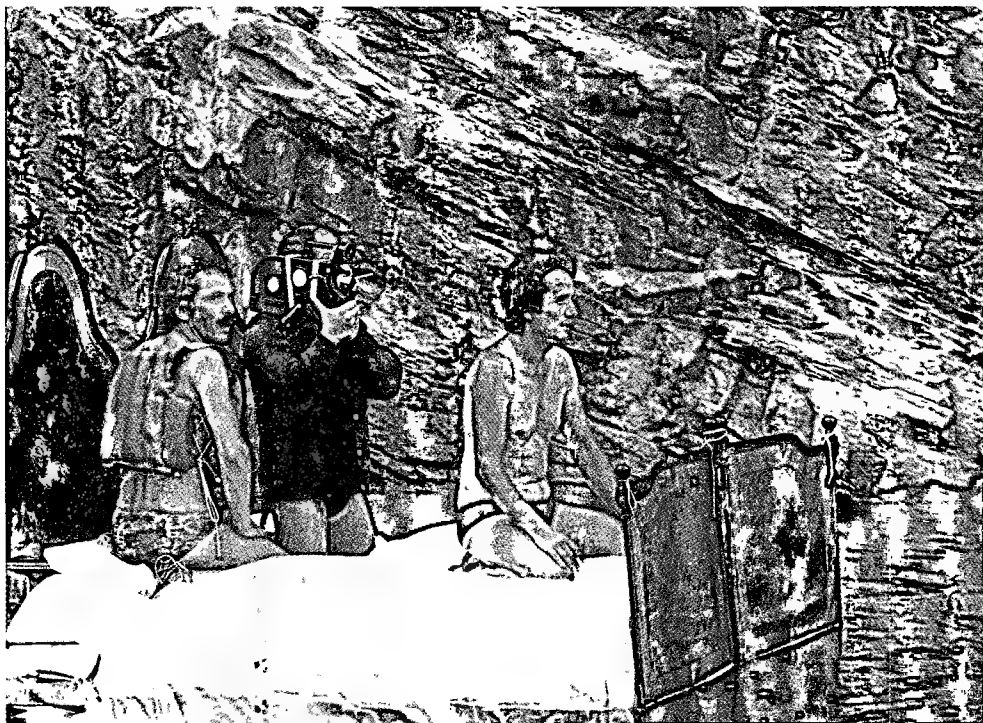
Piccole messe in scena e visioni immaginate si mescolano quindi ai ricordi e alle liti, a riflessioni sul rapporto con il passato e con i luoghi. Siamo dentro e fuori dal film. Ma quale film? Ce n'è uno? I personaggi sono anche spettatori e autori, il racconto scantona nel diario e il diario nel racconto: Bellocchio in certi momenti è Bellocchio, in altri è Marco, a volte uno qualsiasi, altre volte non c'è neppure. Non

siamo solamente dentro la «cucina dell'autore», com'ebbe a scrivere acutamente Fabio Ferzetti. Si tratta anche di qualcos'altro che s'insinua fra le pieghe del documento-diario: l'idea che il film non debba più essere soltanto "film", e che il cinema non possa essere più diviso in cinema privato, per annoiare un piccolo pubblico, in casa, e film a soggetto per divertire un grande pubblico nelle sale. L'idea che la noia forse è, come dicevo, madre della fantasia, o madre delle idee. Forse, il cinema potrebbe essere l'uno e l'altro contemporaneamente, forse la finzione potrebbe intrufolarsi anche nel documento e il diario essere opera di finzione; il soggetto c'è e non c'è nello stesso tempo e così i personaggi. L'idea che il cinema forse potrebbe non costare niente, niente capitali e forse anche nessuna fatica: una cinepresa, uno zoom, senza attori o attori che non sono attori, un regista che non è regista, senza messa in scena, ma anche con piccole messe in scena, mescolate con quadri dal vero. Un'idea alla quale stiamo forse nascendo solo ora, grazie alla video-arte, l'idea che il cinema, forse, potrebbe anche esistere senza *la macchina cinema*. L'idea che gli appunti e l'opera, che il progetto e la sua realizzazione possono essere una cosa sola.

Marco Bellocchio in Vacanze in Valtrebbia

Poi, spingendosi sempre più avanti in questa terra di nessuno del cinema, Bellocchio cercherà di trasportare questa sua ricerca di un nuovo tipo di cinema, fra il pubblico e il privato, fra il singolare e l'universale, fra il diario e la metafora, dentro il cinema di tipo commerciale e d'autore, rovesciando l'esperienza di *Vacanze in Valtrebbia* come si gira e si rigira un tappeto, per guardare di nuovo il disegno, dopo avere visto i fili che stanno sotto, intrecciati.

Il cinema d'autore, nato in Europa, in contrapposizione al cinema dei generi e dei divi, poco a poco però è divenuto esso stesso un genere: l'autore parla sempre di sé, ma in forma mascherata, si nasconde, ma non tanto, dietro i vari personaggi e dietro le storie, non compare mai, ma neppure sparisce, tanto che lo si può sempre individuare facilmente, attraverso le marche stilistiche, i temi, i problemi.

Un attacco dall'interno a questo neo-genere, quindi, poteva essere fatto solo passando attraverso un'autoreferenza totale e capillare, diffusa in tutto il testo, disseminata, moltiplicata. Occorreva mostrare che cos'è in effetti il cinema d'autore: autobiografismo camuffato dietro il racconto, ripetizione nascosta dentro il percorso e viceversa. Non più, dunque, il film d'autore con i soliti elementi auto-

Vacanze in Valtrebbia

biografici e i temi nascosti e disseminati qua e là (per Bellocchio ad esempio: la memoria, il potere, il passato, la follia, la famiglia) ma un film di una riflessività totale e onnivora, dove tutto fosse autobiografico, tanto da fagocitare i personaggi e la storia, da farne immagini speculari dell'autore, e non solo dell'autore, ma anche dell'attore, tanto da fare venire il dubbio se si trattasse di un film a soggetto, appunto, o ancora una volta di un film familiare.

Questo film dove l'autoreferenza si spinge fino ai confini, anzi oltre i confini del verosimile, è *Gli occhi, la bocca*, che già fin dal titolo pone una domanda: di che cosa si parla? Del corpo? È una metafora? È un enigma da risolvere? In effetti, si tratta solo di una frase che allude alla paura, paura del tuffo che Castel-Bellocchio faceva da ragazzino, buttandosi insieme con il fratello nelle acque del fiume. Come il ragazzino di *Vacanze in Valtrebbia*, appunto. Solo ora infatti comprendiamo che questo bambino bagnato è lo stesso Bellocchio, oppure suo fratello, che si butta dall'alto nelle gelide acque, chiudendo gli occhi e la bocca per vincere la paura.

Gli occhi, la bocca è un film sulla morte. Sulla morte dell'attore, prima di tutto. Ma anche sulla morte dell'autore. Giovanni, il protagonista (Lou Castel) è un attore in declino che ritorna a casa per la morte del fratello gemello, Pippo. Poco a poco, però, scopriremo che Lou Castel sta interpretando in parte se stesso, in parte Bellocchio. Inizialmente è ancora aggressivo, sprezzante, spavaldo. Poi si scioglie, si rilassa e lascia emergere il suo vero volto disfatto, nella confessione a Wanda: «Non mi chiamano più... Perché sono ingrassato, sono diventato grasso... non scherzo. Per molti anni mi hanno preso, perché ho fatto il Sessantotto. Serviva un contestatore, un arrabbiato, un soggetto antisociale? Chiamavano me. Ero diventato un carattere, quasi una macchietta. Io pensavo: prima o poi qualcosa cambierà... Poi sono passati gli anni e non è cambiato niente. Sono passato di moda. La tua generazione non sa nemmeno che esisto, ed è giusto, riparto da zero, ma non so bene da dove ripartire. Eppure, anche nei film più brutti, più stupidi, cercavo di esprimere qualcosa, un particolare, anche una sciocchezza... non volevo farmi annullare completamente, volevo esistere... Se no, mi sarei già ucciso. Perché c'era sempre un regista che diceva sempre: spostati da qua a là e il macchinista segnava per terra con il gesso: fermati, conta fino a cinque, gira di tre quarti senza battere gli occhi, esci di campo. Io chiedevo qualcosa, per favore, cercavo di capire, e lui mi rispondeva: sei grasso, sei ancora troppo grasso! E io mi sentivo come un cagnolino attaccato alla cinepresa. Ci sono dei momenti buoni nella vita, caldi, sentiti. È come se a un bacio non potesse seguirne mai un altro: il secondo è già un'imitazione del primo e il terzo peggio ancora. E se poi non è così, non lo so... Wanda, non è così? Tu piangi sempre...».

È un'appassionata testimonianza sulla sparizione dell'attore, sulla sua trasformazione in icona, puro e semplice volto che il regista, l'autore classico appunto, usa a suo piacimento, per esprimere sentimenti e mettere in scena situazioni

Bruno Bruni – Reporters Associati

Lou Castel e Angela Molina in Gli occhi, la bocca *di Marco Bellocchio*

di cui l'attore molto spesso non è neppure al corrente. Ridotto a puro e semplice volto, l'attore sparisce.

A questa riduzione prepotente si aggiunge quella subita dallo stesso Lou Castel, con la sua storia personale, di attore-tipo, volto unidimensionale, costretto dalla macchina cinema a interpretare sempre lo stesso ruolo. Partito in modo folgorante con *I pugni in tasca*, Lou Castel è rimasto bruciato da questo grande esordio. Nella scena in cui Giovanni-Castel va al cinema a vedere se stesso, il suo "capolavoro", come lo definirà lo zio Nigi (Michel Piccoli), lo vediamo in un'inquadratura accanto allo schermo, e possiamo confrontare il suo volto di uomo grosso, duro, amaro, con quello del ragazzino di diciassette anni prima, magro, sfuggente e chiuso nel suo mondo interiore. Sono due film, due tipi di cinema che si affiancano e si confrontano. Non la realtà e l'immaginario, come nella solita falsa dialettica, ma i film come sono e il cinema come avrebbe potuto essere.

Infatti, Lou Castel è anche Bellocchio, regista costretto dal suo esordio folgorante a ricoprire sempre il ruolo del giovane ribelle e provocatore, dell'uccisore di madri, del contestatore irriducibile e marginale; un ruolo, una maschera "antisociale" che il regista di *I pugni in tasca* sente ormai da tempo come una prigione angosciosa, dalla quale urla il suo desiderio di uscire. Sarà lo zio Nigi a rinfacciargli che il suo ruolo è finito, quando Giovanni-Bellocchio ritornerà a casa: «Adesso basta, e finiscila con i pugni in tasca... Sei patetico eh, un burattino...».

Bellocchio autore, costretto nel paradigma dei suoi temi fin dall'esordio, dice a se stesso che è giunta l'ora di cambiare, ma chiede anche al pubblico di aiutarlo, di non chiuderlo per sempre dentro il ruolo di giovane arrabbiato. Che anzi, se esiste un film che gridi maggiormente la necessità del ritorno a casa e del colloquio con la madre, questo è proprio *Gli occhi, la bocca*. Ma Lou Castel è anche Pippo, il morto, ovvero il fratello gemello di Bellocchio, morto suicida, in cui Bellocchio rivive la sua esperienza e rivede le sue posizioni rovesciandole, cercando un colloquio con il passato. Eccoci allora alla grande messa in scena familiare: quella in cui Giovanni, truccato da Pippo morto, va al suo pirandelliano «colloquio con la madre».

Così, poco a poco comprendiamo che, se Pippo è il morto effettivo, nel racconto, Giovanni-Castel-Bellocchio invece sono morti sul piano simbolico. E viceversa, se Pippo è morto nel film, nella metafora, Giovanni, l'attore-autore arrabbiato, è morto nella realtà. E comprendiamo che forse non è morto nessuno, perché dalla morte dei due fratelli sta nascendo un nuovo individuo, uno che non è più né Pippo, il piccolo borghese inconcludente privo di fantasia, né il giovane antisociale che era Giovanni-Bellocchio-Castel, con la testa troppo piena di fantasie.

Forse, l'uomo che sta nascendo e che s'intravede alla fine, nell'ultima immagine, dietro il cerone sciolto sotto la doccia, è un uomo che desidera vivere con fantasia e con senso pratico, che sa amare la tradizione e ucciderla, assumendola dentro di sé. Un terzo uomo che non è ne l'uno né l'altro ma è anche l'uno e l'altro.

Gli occhi, la bocca è il grido primigenio, urlo espressionista dell'uomo prigioniero del passato, ed è anche la parola di pace che viene dai morti, dalla conciliazione con le "imago" freudiane. È un progetto e un ricordo, una speranza e una richiesta, una proposta per un nuovo tipo di cinema, familiare e non familiare, d'autore e non d'autore, un cinema che mostri finalmente la morte al lavoro.

b&n

inter-
venti

nti int

La vita è bella *di Roberto Benigni*

Gianni Canova

Il fuoricampo del comico

Il senso di un film, si sa, non è mai solo *nel* film. E' anche nelle reazioni che provoca, nelle passioni che innesca, nei conflitti che stimola, nelle indignazioni che genera. Lungi dall'essere rinchiuso dentro i sacri confini del Testo, il senso si produce sempre anche al di fuori di esso, nell'insieme di pratiche e di usi sociali che il testo stesso legittima, consente o che comunque mette in circolazione. Da questo punto di vista, bisogna riconoscere che da molto tempo un film italiano non sollecitava un uso sociale così intenso e conflittuale come quello prodotto da *La vita è bella* di Roberto Benigni. Il che va senz'altro iscritto tra i meriti non secondari del film: per la sua capacità di dividere un'opinione pubblica fin troppo amorfa e omologata, e per l'abilità con cui ha saputo stanare gli intellettuali, facendoli uscire dalla loro cronica pigrizia cinefila e spingendoli a prese di posizione insolitamente chiare, dirette e immediate. Con il risultato di rivelare in un sol colpo la povertà dei dibattiti accolti e pubblicati dalla maggior parte dei media nostrani quanto la miseria sconfortante in cui versa la cultura cinematografica del nostro paese. Si veda ad esempio la scelta – di per sé abbastanza spregiudicata e originale – del quotidiano «Il Foglio» di ospitare quotidianamente una "cattiveria" (o una piccola iniezione di veleno) contro il film: poche righe, firmate da alcuni dei più prestigiosi intellettuali d'"area", sotto la testatina «La vita è bella?» (con l'aggiunta maliziosa di un punto interrogativo accanto al titolo del film). Bella idea. Se non altro per l'intento di spingere gli intellettuali a schierarsi, a scoprirsi, a mostrare le carte. Anche se con risultati – come si diceva poc'anzi – molto al di sotto delle aspettative.

Ad aprire le ostilità il 20 dicembre 1997 è Pierangelo Buttafuoco, che, stigmatizzando gli «articoli celebrativi» e le «prone recensioni» uscite sul film, rivendica il diritto di stroncarlo a priori in quanto espressione lampante della cultura "di regime". Vassalli, valvassori e valvassini immediatamente si allineano, eccitati all'idea di poter contrapporre al "conformismo di sinistra" un dispiegamento di forze uguale e contrario. Tra i più zelanti e tempestivi si conferma, al solito, Lucio Colletti, che interviene il 23 dicembre. Il tono è apodittico e ultimativo: «Trovo Benigni un noiosissimo campione del buonismo scimmione. Non fa ridere». Più che il linguaggio della

critica, l'ex-filosofo usa il registro della scomunica o della pernacchia. Non solo; neppure in uno spazio così esiguo sa resistere al solito malvezzo degli intellettuali italiani di attribuire un valore universale alle proprie personalissime impressioni. Colletti non scrive: «Benigni non *mi* fa ridere». Scrive che «non fa ridere» tout court. Cadendo per l'ennesima volta nel vizio che Manzoni rimproverava a donna Prassede: la tentazione di confondere il mondo con il proprio cervello (in questo caso, con il proprio sguardo). Ma siamo solo agli inizi: le "punzecchiature" dei giorni successivi, infatti, peggiorano ulteriormente il livello della polemica. Il 24 dicembre Ottaviano Del Turco se la cava ribadendo la propria personale idiosincrasia per Benigni («Benigni è noioso, non riesco a vederlo per più di cinque minuti»), mentre il 27 dicembre un funambolico Giuseppe Scaraffia cerca l'applauso con una boutade pseudo-chiasmica ad effetto: «Una volta i guitti dimostravano che la vita è un lager, adesso vogliono dimostrare che il lager è un gioco». Delle due l'una: o non ha visto il film, o ci fa. Forse, non ha visto il film e ci fa, nello stesso tempo. Perché il «guitto» Benigni (sorvoliamo sulla sfumatura di disprezzo implicita nell'uso del termine) è lontanissimo da ogni intento "dimostrativo", e uno dei pregi di *La vita è bella* è che si limita a *mostrare* o mettere in scena una storia, senza pretendere di *dimostrare* alcunché. Ma la differenza tra mostrare e dimostrare è troppo sottile per la cortigianeria della maggior parte degli opinionisti italiani, così abituati a considerare ogni forma espressiva solo dal punto di vista della convenienza o dello schieramento politico da non riuscire nemmeno più a concepire una forma d'arte che funzioni in base ad altri criteri. Quando si dice la dittatura del pensiero unico. Il 31 dicembre è la volta di Antonio Socci: «Benigni è un incompreso. Scrive testi come *L'inno del corpo sciolto* e lo paragonano a Omero e Aristofane. Fa film comici che fanno piangere e film tragici che fanno ridere. Chi ha sbagliato mestiere, lui o i suoi critici?». Il filo dell'argomentazione è sufficientemente contorto da perdersi nelle more della sintassi, ma tra le righe si intravede la nostalgia dell'uomo d'ordine per quei bei tempi (quali?) in cui anche i generi stavano dentro i loro confini e non c'erano fastidiose emigrazioni o contaminazioni di senso. Cioè quelli in cui – ahinoi – i film comici facevano ridere e quelli tragici facevano piangere. Di che epoca si tratta? Chissà. Quel che è certo è che venti anni di cinema contemporaneo – di deriva dei generi, di contaminazioni linguistico-emotive, di osmosi tonali – sono spazzati via dalla sentenziosità di chi al cinema non ci va quasi mai, ma pretende comunque di pontificare ex catedra sui suoi destini.

L'apice del grottesto si raggiunge il 6 gennaio con Vauro: «La vita è bella? Ma allora perché sprecarla al cinema?», chiosa saccente l'ineffabile ex-umorista. Rivelando di non essere stato neppure sfiorato dai dibattiti sull'inevitabile compenetrazione di cinema e vita, Vauro sentenzia all'insegna di una ragionieristica grettezza che vede nell'idea stessa di spreco l'ombra del diavolo.

Poi tutto si interrompe bruscamente il 7 gennaio (subito dopo la festa della Befana, cioè della maschera con cui il personaggio-Benigni sceglie di andare a

Nicoletta Braschi e Roberto Benigni in La vita è bella

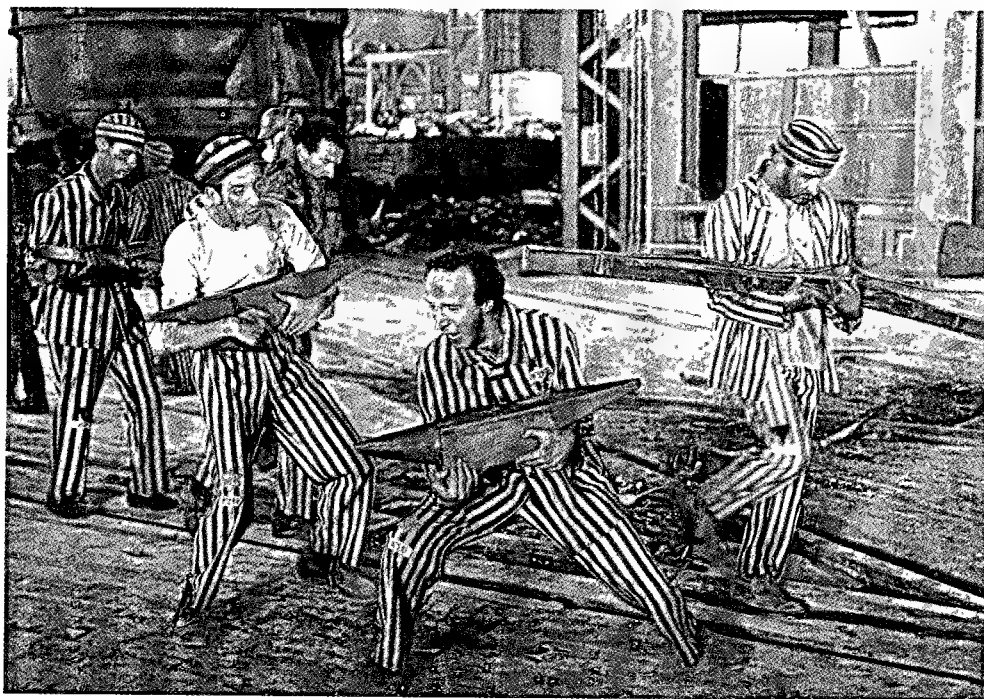
morire fuoricampo nell'epilogo del film). Una noterella redazionale secca secca recita così: «Appresa la notizia dell'esclusione di Charlie Chaplin dalla lista dei cento grandi artisti del '900 compilata dalla Bbc, riteniamo inutile continuare le stroncature del chapliniano Roberto Benigni». Che avessero preso di mira un fantasma? Che dietro il finto-bersaglio offerto da Benigni ci fosse la volontà di colpire più a fondo, nell'idea stessa di quel cinema *bigger than life* che in Charlot ha trovato una delle sue massime espressioni? Il sospetto è più che legittimo: si attacca un film per colpire il cinema in quanto ultimo territorio linguistico non omologato e ancora capace di resistere alla riduzione del simbolico dentro i territori della neo-feudalità italiana. Tempi duri, davvero.

Anche perché a sinistra le cose non vanno affatto meglio. Forse, anzi, vanno persino peggio. I laudatores mostrano di non avere alcuna idea sui pregi del film che non sia quella della nobiltà dei contenuti, mentre i detrattori sono in genere ancora più sconfortati degli opinionisti del «Foglio». Alfonso Berardinelli sul «Corriere della Sera», ad esempio, rimprovera a Benigni di aver trattato in modo ridicolo argomenti tragici quali il nazismo e il lager: per un fine umanista come lui, i precedenti di grandi cineasti che hanno fatto operazioni analoghe (Ernst Lubitsch, John Landis)

La vita è bella

non contano nulla (probabilmente non li conosce neppure), mentre riemerge la nostalgia "medievale" per un'estetica in cui la scelta dei generi sia consona alla materia narrata. Quando si dice la modernità. Anche Goffredo Fofi su «Panorama» pone il problema della «rappresentabilità del Male»: lo fa con una dignità e con un'onestà intellettuale incomparabile alla piccineria degli altri interlocutori fin qui ricordati, ma senza riuscire nemmeno lui a nascondere del tutto una sorta di istintiva avversione per il film e per il suo interprete-regista.

Perché, dunque, tanto accanimento? Perché tanto astio? Un possibile denominatore comune che lega trasversalmente la maggior parte degli interventi sta nella comune incapacità di parlare di cinema. Tutti prendono a pretesto il film per le proprie piccole battaglie di feudo o di bottega: contro il *buonismo* (da destra o da sinistra), contro chi ha successo, contro chi appartiene al (o si suppone faccia il gioco del) clan avversario. Tutti lì ad accapigliarsi sul cosa, senza la minima capacità di ragionare sul "come". E sull'operazione linguistica (sulla "strategia di rappresentazione") che fa di *La vita è bella* un film comunque illuminante. Per certi versi hanno ragione – loro malgrado – proprio i polemisti del «Foglio»: Benigni rimescola le carte. In un sistema comunicativo che ormai funziona solo a compartimenti stagni, Benigni ha il coraggio di praticare fino in fondo la contaminazione: commuovere con

il riso, far ridere con le lacrime. «La prima parte del film fa a cazzotti con la seconda», borbotta un disorientato Alberto Ronchei sul «Foglio» del 4 gennaio. E subito questa conflittualità endogena viene assunta come un *disvalore*. Senza nemmeno dubitare che proprio in ciò stia invece il *plusvalore* del film: perché il Benigni di *La vita è bella* sa costruire una macchina film non riconciliata né chiusa in sé, ma attraversata da pulsioni linguistiche e affettive contrastanti. Lontanissimo dalle traiettorie monodirezionali e uniformi del pieraccionismo nazional-popolare, Benigni produce alfabeti in guerra e fa del suo film un campo di battaglia sul terreno strategico della rappresentazione. Perché qui sta il punto: le due parti di cui si compone *La vita è bella* declinano in maniera diversa lo stesso problema. Nella prima parte – quella più dichiaratamente comica – Benigni usa tutti i materiali del set e gli accadimenti dell'intreccio (le chiavi gettate dalla finestra, la gag del cappello rubato) per allestire una rappresentazione magica che gli consenta di conquistare Principessa attraverso lo stupore. Qui Benigni padroneggia alla perfezione la categoria della *causalità*: sa che a determinati stimoli o a determinate cause corrispondono determinati effetti e usa questa consapevolezza per far credere al personaggio di Nicoletta Braschi che tutto ciò che accade sia frutto della sua volontà magica invece che della sua

La vita è bella

La vita è bella

capacità di prevedere e padroneggiare i meccanismi ripetitivi della vita. Nella seconda parte del film, invece, alla *causalità* comica della vita si sostituisce la *casualità* tragica del lager. Il personaggio Benigni non costruisce più le sue "rappresentazioni" sulla prevedibile ciclicità della catena causa-effetto, ma sulla capacità di fronteggiare tempestivamente l'irruzione dell'imprevisto e del caso. Se nella prima parte il perfetto controllo dei nessi causa-effetto gli consentiva di produrre il magico (e il comico), nella seconda la capacità di rispondere tempestivamente al caso gli consente di trasformare il tragico in ludico e di aiutare in tal modo il figlio a sopravvivere all'orrore. Il comico, il tragico: uno accanto all'altro, uno sull'altro, uno nell'altro. Ancora e sempre, in una coraggiosa anfibologia linguistica e espressiva. Forse è proprio questa "doppiezza" ad aver irritato e spiazzato gli intellettuali: perché proprio un film come *La vita è bella* si sottrae ai due monopoli linguistici e tonali che oggi dominano incontrastati il sistema della comunicazione in Italia: da un lato il registro dell'euforia obbligatoria, dall'altro quello della lamentazione, querula e vittimistica. Benigni li fa saltare in aria entrambi, li rende impraticabili, li aggira. Sottrae ai linguaggi egemoni della società dello spettacolo i loro binari più collaudati. E si permette perfino – lui, comico – di andare a morire fuoricampo, spostando il senso là dove nessuno lo può vedere. Per una società basata sui feticci della visibilità e della trasparenza è davvero una bella sfida. La Storia ce lo insegna: quando i guitti smettono di far ridere e si nascondono, i potenti si allarmano e sparano. Soprattutto se il pubblico mostra di voler seguire comunque i guitti. Anche fuoricampo, anche fuori scena: là dove il consenso e il dominio sono molto più difficili da conseguire e da governare. E dove tutto rischia di risultare, inevitabilmente, fuori controllo.

Callisto Cosulich

Germi, Petri e l'impero del male

Nell'ambito della riscoperta di Pietro Germi, cui stiamo attualmente assistendo, culminata con la pubblicazione dell'originale e stimolante monografia di Mario Sesti (*Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini & Castoldi, Milano 1997) e col restauro di *Signore e signori*, la "lettera aperta" di Elio Petri, apparsa sul primo numero di «Città Aperta» il 25 maggio 1957, rappresenta un tassello dimenticato, la cui importanza trascende il puro motivo di curiosità, che al momento può suscitare. Tenere presente anzitutto l'anno in cui compare. Siamo nel 1957; sono trascorsi solo pochi mesi dai fatti d'Ungheria, traumatici per il Pci, soprattutto per gli intellettuali militanti nel partito, che avevano sperato in uno sviluppo democratico del comunismo mondiale, dopo la condanna del «culto della personalità» e l'apertura del «disgelo» sovietico. Alle caute proposizioni di Togliatti sul superamento della «guida unica» e sulla necessità che il mondo socialista divenga «policentrico», sì che ciascun paese segua la propria «via nazionale», contenute nell'intervista a «Nuovi Argomenti» (*Nove domande sullo stalinismo*, 20, maggio-giugno 1956), è subentrato l'arroccamento in chiave difensiva che ha provocato una sorta di diaspora tra alcune delle più importanti personalità del partito; chi ha sbattuto la porta, chi è stato cacciato per il suo comportamento eterodosso («frazionista», come veniva definito nel gergo politico), chi è passato nel campo di Agramante (il fronte anticomunista), chi è caduto vicino all'albero, non rinnegando i principi per i quali fino allora aveva combattuto. Parallelamente il cinema aveva attraversato una crisi assai grave. Nel '56 erano stati prodotti centocinque film, ventotto in meno dell'anno precedente. Era discesa pure la percentuale di mercato occupata dal cinema italiano: dal 34,8% si era passati al 28,4%. La Lux Film, ovvero la major italiana per eccellenza, si era ritirata dalla produzione; l'altra major, la Minerva Film, era fallita sotto un deficit di cinque miliardi, trascinandosi dietro numerose società minori; il 16 febbraio 1957, infine, era stato messo in liquidazione l'Enic, il più importante ente cinematografico di stato.

Ma più rilevante ancora era la crisi di qualità, che non sempre combacia con quella economica. L'insuccesso di *Il tetto* aveva sepolto definitivamente il

Neorealismo classico e l'eventualità di un suo rinnovo sulle basi della poetica zavattiniana. Il passaggio dal neorealismo al realismo, postulato da Guido Aristarco in virtù della sua particolare interpretazione di *Senso*, non aveva avuto un seguito concreto. Lo stesso Visconti stava per presentare *Le notti bianche*, tipico film da «periodo stabilizzato», per dirla con Kracauer; un film che Renzo Renzi avrebbe analizzato insieme a *Il grido* di Antonioni, *I sogni nel cassetto* di Castellani e *Le notti di Cabiria* di Fellini in un saggio sui "registi della crisi", pubblicato da «Cinema Nuovo»: pellicole, scriverà Renzi, che erano «lo specchio di un mondo dove i sogni vengono regolarmente infranti, dove si resta quelli che si è, nonostante i tentativi di rivolta, profondi e legittimi, per umanissime aspirazioni; un mondo dove si è sconfitti dai fatti e si vince soltanto sul piano della coscienza; cioè, in parole povere, dove s'impara a inghiottire un'amarissima realtà».

Come se ciò non bastasse, il richiamo all'unità della categoria era divenuto sempre più flebile, anche se le intemperanze e le rozzezze censorie dei sottosegretari succeduti all'abile Andreotti avevano fatto di tutto per rinsaldarla. Il Circolo Romano del Cinema, che era divenuto una sorta di Circolo Petöfi all'italiana, aveva praticamente esaurito il suo mandato il 23 aprile 1955, quasi in coincidenza col decennale della Liberazione, presentando a un'assemblea gremita, tenuta alla sede dell'Unione Commercianti in piazza Gioacchino Belli, un aggressivo manifesto, in cui accusava il Governo «di voler liquidare con la sua politica cinematografica una delle espressioni più importanti della nostra cultura, nonché una industria fra le più fiorenti». Molti cineasti, temendo l'apparentamento con i comunisti, erano confluiti nell'Associazione Cinema Libero, che gravitava intorno all'Associazione Italiana per la Libertà della Cultura, presieduta e animata da Ignazio Silone, alla quale aderiva anche il gruppo di «Il Mondo», che faceva capo a Mario Pannunzio. In pratica poi, ciascuno si difendeva per proprio conto, con i mezzi e i contatti che aveva a disposizione. Fellini, per esempio, al fine di evitare grane con la censura a *Le notti di Cabiria*, era ricorso al Cardinale Siri, spaccando in due opposte correnti i suoi colleghi: chi giustificava il suo pragmatismo; chi, invece, lo rimproverava di non appellarsi direttamente ai suoi compagni di lavoro, rinforzando così la loro precaria unità.

In uno scenario siffatto «Città Aperta» nasceva come quindicinale comunista, che intendeva aprire in seno al partito un dibattito trasparente, iniziativa che il Comitato Centrale non aveva alcuna intenzione di avviare. Proponimento generoso, ma destinato inevitabilmente al fallimento. Nato come quindicinale, dopo quattro numeri dovette trasformarsi in rivista mensile. In questa veste durò ancora per tre numeri, spegnendosi definitivamente col numero doppio, uscito nel giugno-luglio del 1958. Chi vuol conoscere in dettaglio la travagliata genesi della pubblicazione, non ha che da consultare il volume di Nello Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958* (Laterza, Bari 1979), dove a «Città Aperta» troverà dedicato un intero capitolo. Basti qui dire che, dopo ripetuti divieti, Mario Alicata, responsabile culturale del partito, diede il permesso alla sua uscita con la condizione che, a dirigerlo, fosse Tommaso

Osvaldo Civirani – Reporters Associati

Marcello Mastroianni e Elio Petri

Chiaretti, allora redattore dell'«Unità». In definitiva, alla chiusura della pubblicazione, Chiaretti sarà radiato, mentre i redattori più coinvolti, Petri, i pittori Ugo Attardi e Renzo Vespignani, i letterati Dario Puccini e Mario Socrate, il filosofo Luca Canali, non rinnoveranno la tessera. Il primo numero si presentava come «foglio di tendenza», impegnato nel «rinnovamento sociale, morale e culturale del Paese, mosso dall'idea socialista, non inquinato da compromessi riformistici, deciso a combattere l'arretratezza della società capitalistica italiana, le nebbie feudali del clericalismo, le varie manifestazioni del conformismo». Un altro pezzo non firmato, quindi attribuibile al direttore, spezzava una lancia in favore di coloro che erano già usciti dal partito, poiché «non è giusto attribuire sempre a viltà o a volgare opportunismo, il dissenso, la stanchezza o anche la sfiducia di chi abbandona il partito comunista: si tratta talvolta di uomini che erano e restano degni della nostra stima». D'altro lato la posizione antigovernativa appariva irrevocabile, come quella contro i democristiani, che in quel momento erano gli unici responsabili di un governo monocolore, presieduto da Adone Zoli: pollice verso dunque nei confronti di Fellini che, per difendere la propria opera, ricorre a un cardinale; gesto che Chiaretti paragona a quello degli intellettuali che, durante il ventennio fascista, sperarono di garantire la propria libertà di espressione, ammanicandosi un gerarca. La lettera aperta di Petri si colloca in questa temperie: da un lato Petri, ragazzo di origine proletaria, che la passione politica, unita a quella per la "Settima Arte", ha trasformato in uno di quegli

Pietro Germi sul set di Il ferroviere

«intellettuali non tradizionali» (la definizione è di Gianni Puccini), che caratterizzano l'ambiente cinematografico romano. Attivo nel partito, cooptato da Virgilio Tosi, allora Segretario della Ficc, nella organizzazione dei Circoli del Cinema, collaboratore dell'«Unità» e di alcune riviste cinematografiche, Petri conduce nel 1951, per conto di Giuseppe De Santis, una inchiesta su alcune ragazze, che due mesi prima erano rimaste ferite al crollo di una scala sulla quale si erano ammassate per rispondere alla domanda d'impiego da parte di una ditta che aveva bisogno d'infoltire il numero delle dattilografe. Era il fatto di cronaca all'origine della vicenda di *Roma ore undici*, alla cui sceneggiatura Petri sarà chiamato a collaborare. Nel maggio del '57, Petri è già uno sceneggiatore titolato, ha girato un documentario e sta per realizzarne un altro sui sette fratelli Cervi. Dovrà attendere ancora quattro anni per debuttare nel lungometraggio. Non è ancora un regista a tutti gli effetti e ciò spiega il rispettoso "lei", col quale si rivolge a Germi, tenuto conto oltretutto che il regista di *Il ferrovie-*

re non fa parte del medesimo entourage, partecipa raramente alle manifestazioni collettive, dove Petri, invece, è sempre presente, soprattutto collabora a «La Giustizia», organo del Partito Socialdemocratico, e non fa mistero del suo orientamento anticomunista. Non si risparmia – è vero – nell'attaccare il Governo per i suoi atteggiamenti censori; ma questi suoi attacchi, come traspare anche dalla lettera di Petri, sono viziati dal "cui prodest", un atteggiamento molto diffuso allora nei gruppi laici, i cui partiti di riferimento erano spesso coinvolti nelle funzioni governative. Esemplare sotto tale aspetto un suo articolo, *Cinema e democrazia*, apparso su «La Giustizia» del 25 aprile 1954, dove egli deplora «l'offensiva che certi settori governativi vanno conducendo contro il cinema italiano». Germi accenna a «sinistre avvisaglie di maccartismo con relative liste di discriminazione», a «un uso arbitrario e ricattatorio del credito e delle provvidenze legislative», a «una censura retriva, intimidatoria, discrezionale, fascista ogniqualvolta lo possa». Sono parole pesanti rivolte ai socialdemocratici e ai liberali che condividono coi democristiani la responsabilità del governo. Ma, aggiunge: «Chi si avvantaggia di tutto ciò? Non c'è bisogno di dirlo. Basta leggere «L'Unità». E, per rendersi ben conto dell'importanza della questione, basta osservare l'importanza che i comunisti vi attribuiscono».

È l'anticomunismo che Petri rimprovera a Germi, pur partendo dalla sua posizione di dissenso nei confronti del proprio Comitato Centrale. Eppure Germi, nonostante tutto, è rispettato e non solo da Petri: anche dai comunisti ortodossi. Rispettato, non corteggiato, poiché si sa che tanto è inutile: Germi non lo smuovi dalle sue idee. Quel rispetto che Elio Petri non manifesterà a Malaparte, in un numero successivo di «Città Aperta» (il 4-5 del 25 luglio 1957), dove – sotto le sembianze di un soggetto per un ipotetico film intitolato *Morte di uno scrittore* – egli metterà alla berlina il balletto di preti e di altri dignitari comunisti intorno al feretro dell'uomo dalle «mille bandiere», «fascista e antifascista, poeta del dittatore e confinato». La lettura di questi vecchi documenti, di cui si è perduta la memoria, è utile anche per sfatare l'attuale, semplicistica convinzione, secondo cui la cultura in Italia, dal '45 in poi, è stata egemonizzata e strumentalizzata dal partito comunista. La realtà, al primo approfondimento, si rivela assai più complessa e contraddittoria. A prescindere dal fatto che la cultura, cui qui ci riferiamo, essendo decisamente elitaria, ha sfiorato appena la maggioranza degli italiani, che nel contempo venivano sempre più attratti dalla cultura di massa, gestita attraverso la televisione pubblica dai democristiani: «l'ottimismo sano e costruttivo», che Andreotti aveva postulato nel '52 in una lettera aperta indirizzata a De Sica, dove lo rimproverava per il «pessimo servizio reso alla patria» con *Umberto D*, stava dando i suoi frutti attraverso il Neorealismo rosa, le "gambe scoperte" delle "maggiorate fisiche" e la melassa televisiva, che raccoglievano un favore crescente presso il pubblico, liberato finalmente dalle paure che lo avevano ossessionato durante il lungo e incerto dopoguerra, ammaliato dalle avvisaglie dell'imminente boom economico che lo avrebbe iniziato alle seduzioni della società dei consumi.

Elio Petri

I Germi dell'odio e della speranza

Caro Germi,
noi abbiamo avuto tempo fa, nella sede di una casa di produzione cinematografica, un'accesa discussione politica. Si trattò, più che di una vera discussione, d'una specie di esplosione, in cui lei era la bomba ed io l'incauta scintilla. Mi disse che io avrei, insieme con quelli come me, cinquantamila morti sulla coscienza (i caduti della rivolta d'Ungheria); che io avrei, come molti comunisti, il complesso dei preti che non si decidono a gettare la tonaca alle ortiche, che Togliatti è un anticristo travestito da Cristo; che i comunisti sono dei gesuiti e pur di fare una speculazione politica sarebbero capaci di inneggiare al papa sulle colonne dell'«Unità»; che essi tengono immobilizzata la coscienza socialista e democratica di dieci milioni di Italiani.

È proprio questo, mi domandavo durante quella discussione, l'uomo che ha fatto *Il ferroviere*? Mi parve di no. Nelle sue parole v'era un odio, quasi patologico che non aveva nulla a che fare, a prima vista, con la umanità del suo film.

Ho riflettuto meglio, dopo, ed ho capito che l'uomo che m'aveva parlato in quel modo era proprio il regista del *Ferroviere*; non solo: ma che, in definitiva, lei ed il suo personaggio hanno tanto in comune da confondersi quasi, da non poter dire facilmente qui finisce Germi e qui comincia Andrea e viceversa. Non è determinato, questo, solo dall'essere Germi ed Andrea come due gemelli (avendo lei prestato addirittura la sua presenza fisica a quel personaggio), ma dall'avere essi in comune le medesime contraddizioni; dal trovarsi entrambi aggrappati al mondo sentimentale, al senso comune, ai pregiudizi degli uomini all'"antica", pure essendo affascinati da quell'ammasso intricato di problemi morali e sociali che caratterizza la vita moderna; dallo aspirare l'uomo ed il personaggio ad uno stato di quiete individualista, piccolo borghese, pur tendendo contemporaneamente verso la adesione alle leggi della solidarietà collettiva: primi e basilari elementi di formazione di una vera coscienza socialista. Si potrebbe dire che *Il ferroviere* rappresenta una specie di sua autobiografia "poetica". Non a caso, dunque, esso è il ritratto di un importante personaggio del nostro tempo, d'un operaio socialdemocratico.

L'astio delle sue parole m'è apparso come il prodotto di queste contraddizioni, (come il timbro della sua particolare umanità, la punta di sgradevole e di agro che lo stesso Andrea porta con sé sullo schermo).

D'altra parte, in quel discorso si poteva rinvenire una traccia seria del male che logora la società italiana da più d'un trentennio: l'anticomunismo. (Questo è un atteggiamento umano ed intellettuale prima di tutto scostante per quel tanto di religioso e di irrazionale che esso contiene, mentre vorrebbe combattere nel comunismo il religioso o l'irrazionale).

Elio Petri sul set di I giorni contati

È un male, l'anticomunismo, che assume forme, comunque, assai contraddittorie e lei, Germi, lo dimostra ampiamente, essendone più immune, come artista, di quanto non appaia dalla sua condotta. Anche in uomini come lei – però – esso può fare dei guasti, se è vero che lei non ha voluto dirigere un film tratto dalla vita dei fratelli Cervi per *non fare il giuoco dei comunisti*, facendo, in definitiva, solo il giuoco di coloro che Zavattini chiama i «nemici del cinema italiano» e perdendo forse una delle più belle occasioni della sua vita d'artista.

Mi chiedo se possiamo andare avanti così, se verrà mai il momento di sgombrare, da tutte le parti, il terreno dalle incrostazioni della faziosità per venire ai fatti che ci stanno a cuore. Davanti al cinema italiano si sono chiusi molti orizzonti. Siamo ad un punto cruciale del suo sviluppo, sia artistico, sia industriale. Tutte le questioni che dieci confusi anni di cinema hanno aperto sono ormai sul tappeto: il malcostume politico, la presunzione degli artisti, il provincialismo e il malsano spirito d'avventura dei produttori e degli artisti, l'egoismo di categoria, una critica cinematografica distaccata dai problemi reali del cinema (non esclusi quelli estetici). Questa l'eredità di un decennio, appesantita da un bilancio fallimentare in sede economica, divenuta ancora più drammatica in seguito allo incipiente decadere dell'interesse popolare per lo spettacolo cinematografico.

Dieci anni di divisione politica, di mediocre diffidenza degli uni verso gli altri, di frazionamento in cricche che raramente hanno veduto al di là del proprio contingente inte-

resse di cricca, di gelosie e di odi personali, hanno reso, d'altra parte, estremamente difficile la soluzione del problema della libertà di espressione, da cui deriva la possibilità, per il nostro cinema ed il realismo di sopravvivere tenendosi al passo con la vita.

Va compreso, prima di tutto, che il problema della libertà d'espressione riguarda tutti coloro che si pongono davanti alla realtà in un atteggiamento non conformistico. Esso non è un motivo della agitazione politica delle sinistre, dietro cui le sinistre maschererebbero altri interessi; e se vi sono dei comunisti e dei socialisti i quali concepiscono ancora la questione in tali termini, tanto peggio per loro, essi si mettono al livello dei censori di Via Veneto. Scambiare il problema della libertà d'espressione – da qualunque parte venga un tale interessato equivoco, ma finora esso è venuto solo da un lato bene individuato degli schieramenti politici, quello governativo – come questione puramente o essenzialmente politica, equivale a soggiacere a quella concezione strumentalistica della cultura e del cinema che ci andiamo rinfacciando l'un l'altro con sempre maggiore acredine (mentre la libertà di cui disponevamo va sempre maggiormente scemando). La libertà d'espressione va difesa per quello che essa fondamentalmente rappresenta: il diritto degli artisti di esprimersi e di indagare criticamente sul corpo della realtà in cui vivono, *qualunque sia la società* in cui vivano. Nelle diverse situazioni poi, ciascuno tragga le proprie conseguenze politiche e le proprie scelte di classe.

So che lei mi rimanderà alla esperienza sovietica ed alle restrizioni in cui gli uomini di cultura e gli artisti sovietici si son trovati a lavorare. Io credo che l'apporto dato dal pensiero, dalla letteratura, dal cinema sovietici alla storia della cultura e dell'arte moderne non possa essere messo in discussione, ed i suoi migliori film, caro Germi, ne sono una testimonianza certa. Ciò posto, che il problema della libertà d'espressione esista anche in forma drammatica – con un contenuto di classe *socialista* – per gli artisti sovietici non v'è dubbio e non sono io tra coloro che lo negano. Ma spetta alla cultura sovietica dare ad esso la *sua* originale soluzione e gli artisti e gli scrittori d'avanguardia di quel paese, i Nekrasov, i Tendriakov, i Dudinzev e gli altri non hanno certo aspettato noi per ingaggiare la loro lotta contro l'ottusità e il conformismo. Noi possiamo collaborare in un solo modo: affermando il diritto degli uomini di cultura e degli artisti d'esprimersi liberamente qua in Italia, poiché la storia della cultura non procede a compartimenti stagni e le conquiste dell'arte avanzata in Italia avranno certo un valore anche per quella sovietica, come quella dell'arte avanzata sovietica hanno costituito delle tappe fondamentali per la nostra esperienza.

Lei mi risponderà, ancora, che la libertà d'espressione si consolida e si vivifica *con le opere*. Quando, però, il problema è quello di *difenderla*, l'unica strada che si presenta davanti agli artisti ed agli uomini di cultura è quella dell'unità e della solidarietà (parole che l'usura politica non dovrebbe aver reso completamente inservibili).

È questo il punto a cui volevo portare il discorso. La soluzione delle nostre questioni fondamentali richiede prima di tutto la unità profonda dei registi e degli scrittori, vecchi e giovani, che hanno contribuito alla affermazione del realismo come

L'operatore Luigi Kuveiller e Elio Petri sul set di Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto

metodo e come clima nel cinema italiano. Senza una tale unità la crisi morale e artistica che travaglia il nostro cinema non potrà mai più essere risolta. E questo non significa che lei, od altri, non possa fare dei buoni film, o anche dei capolavori, ma che non vi sarà più il clima necessario per fare un buon cinema, impegnato con tutte le sue forze e non soltanto nelle sue punte avanzate. I buoni film, e i cinque anni trascorsi lo dimostrano, non fanno un cinema.

Se gli artisti continueranno a starsene chiusi nel loro guscio – sia pure per produrre opere degne come *Il ferroviere* – diventerà impossibile, in Italia, produrre anche opere come *Il ferroviere*, e non vi potranno più essere nemmeno franchi tiratori. Una atmosfera inquinata dalla confusione ideale e dalla disgregazione morale pesa in modo ed in misura inquietanti sul lavoro di ciascuno; lo spegnersi di un impegno collettivo può influire fatalmente anche sul lavoro di un solo isolato artista.

Si può dire che queste siano solo questioni del costume. Ma arriva un momento in cui costume e morale e cultura formano un unico nodo: come quello in cui si dibatte il cinema italiano. Vi sono registi e scrittori di cinema, in Italia, che non godono nemmeno della scarsa libertà di cui dispongono altri loro colleghi (e qualcuno di questi è

Giancarlo Giannini e Elio Petri sul set di Le buone notizie

sicuramente pronto a negarlo): nessuno, per questo, si è mai fatto un caso di coscienza ed ha manifestato, in una forma qualunque, un minimo di solidarietà. Vi sono, in Italia, dei registi che vedono manomesse le loro opere; c'è chi si sottomette in gran silenzio perché la cosa non si risappia e chi preferisce rivolgersi alla protezione d'un cardinale, piuttosto che chiedere solidarietà ai propri colleghi, ai registi, agli scrittori, agli uomini di cultura del proprio paese. (C'è anche da chiedersi, di contro, quanta solidarietà avrebbe incontrato questo regista non andando dal vecchio prelato).

V'è, al fondo, una profonda diseducazione di cui tutti portano la loro parte di responsabilità; uomini, governo e quelle fonti di opinione che hanno lasciato andare le cose per il brutto verso. Così si presenta, in ogni modo, la situazione.

Ed è in questa prospettiva che va posto anche lo sviluppo di quella giovane generazione che sta diventando, ormai, "generazione di mezzo" ed alla quale io appartengo. I giovani potranno continuare e proseguire degnamente il discorso di coloro che li hanno preceduti solo se avranno la possibilità di portare avanti i temi che più li riguardano, in un clima più sereno: il ripensamento della esperienza fascista, i problemi morali nati dal dopoguerra, le contraddizioni sociali in mezzo a cui hanno compiuto le prime significative esperienze umane, gli squilibri del costume, drammatici e scottanti, che caratterizzano questa epoca. Sensibili, per educazione, alla tematica del realismo, i giovani hanno cominciato a lavorare in una fase già discendente e sono stati i primi a risentire della incrinatura che si andava maturando; ora rischiano di non sapere o potere trovare una loro strada e solo una spinta di tutti gli uomini di cinema al rinnovamento può essere decisiva.

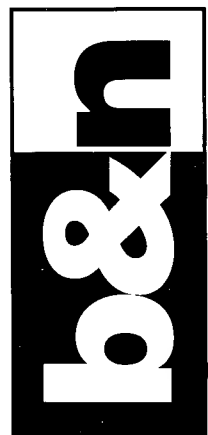
Sentono, gli artisti come Germi, e della sua generazione, la responsabilità di questo sviluppo arrestato, di avere dietro di sé molti giovani cineasti a posto, forse, con la grammatica, ma storti, esangui, privi di idee?

Come tra gli operai che Germi – e questo nessuno può negarlo che non abbia un cervello distorto da schemi in ferro battuto – ama così sinceramente, anche tra gli intellettuali si creano problemi di solidarietà e di responsabilità collettive. È questa lezione degli operai che gli uomini di cultura, in Italia, non hanno saputo apprendere in questi dieci anni a tutto svantaggio della propria opera.

Ho voluto porle alcune questioni con franchezza, caro Germi, perché, dopo la discussione che ricordavo all'inizio, ho capito d'essermi trovato davanti ad un uomo "col cuore in mano". Deve sapere che io, in un certo senso, sono stato educato a diffidare di coloro che ci parlano "col cuore in mano". Ora diffido di quelli che trattano con saccenteria e sprezzo da superuomini le reazioni cosiddette sentimentali, come se il sentimento non facesse parte del nostro modo di essere. Le parole "unità" e "solidarietà" non possono aver perduto il loro vero significato, per uno come lei. E credo che su di esse verremo presto al dunque. (Dovremo smettere gli uni di vedere in ogni comunista un Beria e gli altri di vedere anche in uomini come lei l'ombra di Guy Mollet, se vogliamo che la democrazia ed il socialismo trionfino nel nostro paese: ma questo non riguarda tutti gli uomini di cinema, almeno per adesso. Lei, sì).

Tommy Lee Jones e Anne Heche in Vulcano-Los Angeles 1997

film

85

Ci vogliono tre milioni
di rivetti e molto
sudore per fare una nave
come si deve

Thomas Andrews,
capo-ingegnere navale del
Royal Mail Steamer Titanic

Paolo Marocco
La morte non è una catastrofe

Prima di ogni catastrofe il cielo è sempre sereno, la nave viaggia a gonfie vele e tutti sono sicuri del futuro. Dopo, se abbiamo la fortuna di sopravvivere, assistiamo allo spettacolo del mondo capovolto dalla natura. Forse, il successo del film *La tragedia del Poseidon*, campione d'incassi nel 1973 e capofila del filone catastrofico di quel periodo, nasceva proprio dalla semplicità con cui il "capovolgimento" («catastrofe» etimologicamente) veniva effettuato: un'onda anomala colpiva il transatlantico rovesciandolo completamente: per tentare di mettersi in salvo i suoi passeggeri dovevano andare, diversamente da quelli del *Titanic*, verso le stive, perché la chiglia era l'unica parte della nave che emergeva dalle acque.

La mutazione improvvisa e spaventosa del mondo, però, senza la lenta preparazione che la precede, è come un comico privo della sua spalla. Il cinema ha sempre proposto quest'accoppiata vincente, strutturando la narrazione del *disaster movie* nella forma di un'onda, dapprima appena percettibile, poi improvvisamente capace di provocare una strage. Formula sperimentata anche in altri generi, come l'horror e il thriller (Hitchcock li aveva integrati tutti nel film *Gli uccelli*). La semplice messa in scena dell' "altro" per eccellenza, la Natura, (l'acqua, le fiamme, il vento, la terra che si spacca, la rivolta del mondo animale) offre la migliore modulazione di una crescita sempre più frenetica della suspense, ed è capace, inoltre, di elargire con magnificenza un'immagine simbolica della morte collettiva. Il catastrofico quindi potrebbe essere preso a paradigma del fantastico, di matrice tragica, dove la spettacolarità del *conflitto*, e la sua indeterminazione, assumono i caratteri antropologici e morali più profondi.

Ma non esistono solo grandi catastrofi; ci sono anche quelle piccole. Il vortice che si crea nel lavandino è una di queste. Prima di togliere il tappo non si può sapere se l'acqua ruoterà in un verso o nell'altro: s*tatisticamente* le cose sono messe

negli stessi termini del rosso e nero alla roulette. In entrambi i casi le microvariazioni delle condizioni iniziali (il modo in cui viene lanciata la pallina o tolto il tappo) sono incalcolabili, e queste differenze infinitesime costituiscono gli unici fattori che determinano gli effetti finali: lo stesso vale per terremoti, incendi, meteoriti e così via.

L'arte del funambolo, che rimane sospeso sul filo, è l'arte della sfida alla catastrofe, non solo quella "finale", la caduta, ma a tutte le minime variazioni che l'acrobata deve incessantemente bilanciare per non oltrepassare il punto di non ritorno. Generalizzando, si potrebbe dire che ogni artista sia attratto dal baratro e contemporaneamente capace di non finirci dentro (esemplare l'immaginifica resistenza al peccato del *Sant'Antonio* flaubertiano), capace di governare le leggi del caso, ma fino a un certo punto, che non è dato sapere. La sua condizione è simile a quella del giocatore d'azzardo – che può vincere immense fortune, senza essere preservato dal perderle tutte («Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» diceva Mallarmé) – e, come il giocatore d'azzardo, può insistere nella sua sfida fino a costituirla come atto contro il destino. Come l'Adamo di Milton, stanco di vivere in cima alla ruota della fortuna, l'angelo pittore Leonardo Di Caprio, nel *Titanic* di James Cameron, scambia la sua libertà con il fato. La caduta sulla Terra lo costringe a entrare nell'ordine della Natura, quindi ad accettare l'esistenza come tragica in se stessa.

Uno dei film capostipiti del filone catastrofico, *San Francisco* di Woodbridge S. Van Dyke (1936), metteva in relazione arte, gioco e catastrofe, frequentando un po' la buona e un po' la cattiva sorte, senza che nessuna delle due riuscisse a prendere il sopravvento, fino all'intervento risolutore del fato (il terremoto) e alla conseguente catarsi. Il melodramma era evocato a più livelli: quello della citazione (l'arte della lirica, unico vero ostacolo tra Clark Gable e Jeanette MacDonald) e quello che si svolge tra i due protagonisti. In *Titanic* Cameron fa almeno due precisi riferimenti al film di Van Dyke. Nel momento della collisione con l'iceberg Jack viene consegnato alla giustizia, sulla base di false prove, dal fidanzato di Rose: analoghe sono le relazioni conflittuali che intercorrono tra i personaggi di *San Francisco* al sopraggiungere del terremoto. Quando poi la natura si placa, Gable sente la voce della MacDonald che sta cantando in coro lo stesso tema devozionale eseguito dal quartetto d'archi sul Titanic mentre l'acqua arriva a lambire le gambe dei musicisti (l'invocazione del perdono divino assume qui il senso di un'estrema unzione, mentre nell'altro caso era una sorta di requiem).

Al di là di rimandi puntuali più o meno espliciti, anche *Titanic* è un melodramma che adotta la *giustizia divina* per porre fine a tutti i conflitti, raccogliendo una tragedia privata tra le macerie di quella storica e collettiva. A differenza dei catastrofici di ultima generazione, dove la storia d'amore è solo un motivo ulteriore per ingigantire il pathos di terremoti, eruzioni e tornado, nel film di Cameron è la storia d'amore tra Jack e Rose il nucleo paradigmatico della catastrofe: i suoi elementi categoriali (il gioco e l'arte) sono solo abbozzati, inseriti sulla soglia della contingenza, e contemporaneamente sottolineati come fattori chiave. Jack è un artista sconosciuto, che

Kate Winslet e Leonardo Di Caprio in Titanic *di James Cameron*

vince al gioco il biglietto della nave e perde ogni opportunità di mostrare il suo talento (i suoi disegni finiranno in fondo all'oceano, in compagnia dei non ancora illustri *Les demoiselles d'Avignon* e *Le ninfee*). La fortuna si rivela fatale, ma la morte non sarà stata la puntata peggiore: Jack vivrà nel *falso* cognome di Rose (la wellesiana verità del falso), nei suoi ricordi e nel racconto all'equipaggio della nave di soccorso.

Cameron s'avventura nel labirinto della Catastrofe (è eloquente la ricerca di Jack, da parte di Rose, nei corridoi allagati delle cabine, diventati un nuovo Overlook Hotel) come luogo elementare di discontinuità tra passato e futuro, dove la morte sembra essere solo una tappa del ciclo perenne di sconfitte e vittorie che la catastrofe stigmatizza nella sua onda d'urto. Il regista trova un nuovo filone per la sua ricerca sullo sguardo (i ritratti dal vivo di Jack, le dissolvenze temporali sull'iride di Rose), spingendosi a tal punto nel versante simbolico che il *disastro* sembra la scenografia più tangibilmente vicina al Cinema, nella quale far passare in rassegna le tappe della sua storia (gli ammiccamenti abbondano: Rose, che è nata nel 1895, in gioventù ha fatto l'attrice).

Enzo Ungari, in *Immagini del disastro* (Arcana, Roma 1975), metteva bene in rilievo come la logica del cinema hollywoodiano, e in generale di tutto il cinema, fosse strettamente legata a quella della distruzione e ricostruzione intese come fasi dello stesso processo di produzione. La questione è risaputa: il cinema ha come antenati la Fiera, il Circo, il Baraccone, il Music-Hall: luoghi rumorosi del diverti-

mento fondato sugli istinti primari, il sangue e la distruzione. Ma anche corpi nomadi, perennemente instabili, che venivano smontati e ricostruiti a miglia di distanza, e che il nuovo dispositivo trasformava, industrializzandoli in un'economia di vasta scala. Fin dagli incendi dei film di Porter (1902), il fantasma realistico della distruzione ha sempre costituito una mitologia dell'aggregazione e della fraternità («Avvicinatevi gli uni agli altri» diceva Nixon negli anni '70, apogeo del cinema catastrofico): ogni momento storico che abbia raggiunto una distanza di sicurezza dai precedenti disastri, e ne tema di nuovi, affida allo schermo il ruolo di grande catalizzatore, capace di esorcizzare paure, paranoie, sensi di colpa.

La prima concentrazione significativa di film apocalittici si verifica nella seconda metà degli anni '30: il filone, dapprima frazionato nell'apparato scenico di film drammatici e fantascientifici, assume uno statuto autonomo (oltre a *San Francisco* di Van Dyke, ricordiamo *L'incendio di Chicago* di Henry King, *Gli ultimi giorni di Pompei* di Merian C. Cooper, *Uragano* di John Ford, *La grande pioggia* di Clarence Brown). L'America è appena uscita dalla Depressione, ma la sua lunga onda potrebbe tendere nuovi agguati al New Deal roosveltiano; inoltre, nel vecchio continente si addensano nuove minacce.

Airport 75 *di Jack Smight*

Dopo l'esplosione della bomba atomica, alle catastrofi naturali si aggiungono quelle tecnologiche. Negli anni '70, si affacciano alla ribalta nuovi timori planetari: l'inquinamento, la crisi petrolifera del 1973, l'eccessivo potere dei media (il caso Watergate), i dirottamenti aerei: situazioni politiche precarie che il cinema hollywoodiano era abituato a non esplicitare e a sommergere nei tradizionali meccanismi metaforici (*Tutti gli uomini del presidente*, nel 1976, inaugurerà la fase di denuncia). In un momento in cui la critica aveva un ruolo di militanza estetica molto accentuata, nel *disaster movie* veniva scovato il non detto di regime: la facciata perbenista e collettiva, lontana dal cinema fantascientifico di serie B (troppo scoperto e *finto* per essere preso in considerazione dalla cultura ufficiale), ritrovava nel catastrofico la coscienza del fantastico, nella sua giusta lotta contro il mostro. La catastrofe poteva così controllare gli eccessi di libertà, e intervenire per sospendere tutti i rapporti pericolosi (e vietati), i quali, prima di essere espiati, venivano veicolati verso un contenitore imposto. Come diceva Serge Daney in un articolo su *Lo squalo* di Spielberg (*La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du Cinéma, Paris 1983, pp. 105-107), nel cinema catastrofico vige la legge della natura contaminata: la violenza della catastrofe e il rapporto sessuale sono mutuamente esclusivi. L'articolo si intitolava "materia grigia", ed evocava il colore dello squalo, del cervello (l'astuzia hollywoodiana delle megaproduzioni), il neutro della normatività, l'irresponsabilità dello spettatore condannato dalla mdp a due soli punti di vista: quello del cacciatore e quello della preda.

The Day After-Il giorno dopo *di Nicholas Meyer*

Nelle immagini di Daney la catastrofe degli anni '70 è uno strumento del potere, che non lascia vie di fuga alla fantasia (infatti è il poliziotto interpretato da Roy Scheider che uccide la belva). I due punti di vista rimandano a una polarizzazione delle forze in gioco, in cui la casualità è la prova che l'uomo deve superare per garantire la stabilità e il ritorno all'ordine. Occorreranno figure di scienziati come Jeff Goldblum nei due *Jurassic Park* (esperto nella formalizzazione del caos, cioè

qualcuno che vede la casualità come consustanziale alla natura, e la lascia libera) e angioletti dell'oceano come Leonardo Di Caprio per ristabilire una giusta dialettica tra caso e caos, nella quale il mostro, e la morte, non sono segnali di disordine (da temere e combattere), ma elementi incomprensibili di cui non si può fare a meno (le ultime parole di Jack, il suo inno all'amore mentre il suo sangue si sta ghiacciando, attestano).

Il neocatastrofismo di fine anni '90 deve esorcizzare innanzitutto una paura millenaria, far rivivere la tradizione e dimostare *il senso* della vita, anche quando i pericoli e i dubbi non sono più quelli di un tempo, poiché la morte è sempre più ritualizzata e la distruzione digitalizzata. Si tratta di riformulare un nuovo ciclo vitale che consideri l'uomo come una macchina biologica irreversibile e aleatoria, dotata però di una tecnologia basata su principi reversibili e deterministici. Nel quarto di secolo che ci separa dall'articolo di Daney, Cronenberg ha unito in matrimonio l'impossibile coppia pornografia-catastrofe, dicendo che ogni incidente (ogni schizzo di sangue e di sperma) coincide con la sua simulazione e la sua memoria, che la perdita del desiderio diventa automaticamente l'impossibilità di dimenticare questa perdita. Anche il Titanic è ormai un accessorio-appendice delle pulsioni d'amore e morte dei suoi passeggeri, e il suo squarcio così realistico costituisce l'impedimento e insieme il rinnovamento di queste pulsioni. Uno squarcio che rappresenta anche la frattura tra una civiltà industriale, che separa la biologia dalla meccanica, e una postindustriale che le unisce trattandole come materia unica. La catastrofe ha assunto ormai un significato aderente alla sua forma, il meccanismo oscillatorio tra la separazione della coppia sessualità-disastro e la sua unione, tra l'esigenza di dividere la libertà dalla paura, e l'impossibilità di farlo.

Un film come *Sindrome cinese* di James Bridges (1979), che di morti ne contava molto pochi, riproduceva perfettamente l'oscillazione progressiva che sta alla base di ogni narrazione catastrofica (l'alternanza tra quiete e indizi, con una crescita sempre più preoccupante di questi ultimi) e scommetteva tutto solo sugli indicatori della potenziale catastrofe: l'esplosione del reattore della centrale rimaneva un timore di Jack Lemmon e la Cina restava lontana. Ma, soprattutto, la suspence veniva organizzata prevalentemente nei quadri della sala comandi, e la misurazione della stabilità del sistema diventava protagonista, anticipando il ruolo che avrebbe avuto nel neocatastrofico. Nei film sui disastri naturali usciti nell'ultimo anno e mezzo (*Twister*, *Dante's Peak-La furia della montagna*, *Vulcano-Los Angeles 1997*) assistiamo a una globalizzazione di questo processo: il fantasma dell'esplosione viene ingegnerizzato, e l'esibizione di strumenti di controllo e computer vari crea l'ulteriore fantasma delle tecnologie numeriche con cui viene trattata la catastrofe (falsa e propria). Le immagini sintetiche sono il baluardo della burocrazia, contro cui si scontra lo scienziato o l'esperto di turno, sorta di creatura post-numerica che ha ruminato ben bene tutta la scienza, per nutrire un istinto preciso che esplode in ogni virtù di questo mondo: temerarietà, altruismo, onestà. La tecnologia è dunque l'ar-

Bill Paxton in Twister *di Jan de Bon*

ma di controllo, e di sorveglianza, detenuta dal potere, ritratta nella sua inefficacia: l'ignoto non può essere predetto da nessun computer, ma quest'ultimo è necessario a consolidare la vanità dell'uomo intento a *rappresentare* la Natura.

Il cinema neocatastrofico non fa che insistere sulle problematiche contemporanee d'archiviazione totale del pianeta, di controllo elettronico della violenza: pur mantenendo l'invincibilità dell'eroe, il genere attuale non può più rifarsi allo statico manicheismo cacciatore-preda degli anni '70. L'eroico Harrison Ford trasloca la sua immortalità dai film d'avventura ai thriller multinazionali; i protagonisti dei *disaster movie* della scorsa stagione sono Bill Paxton (che oggi apre e chiude *Titanic*, come un cammeo), Pierce Brosnam – entrambi passano con disinvoltura interpretativa dal fantascientifico al thriller – e Tommy Lee Jones, che in *Vulcano*, forse a causa dell'età, conserva le maniere del poliziotto più d'indagine che d'azione. In mancanza di una parata dei divi morenti di Hollywood (*L'inferno di cristallo*), vediamo i nuovi non morire mai nel passaggio da un genere all'altro.

E allora dove sono finiti i cattivi? In *L'inferno di cristallo* il confine che li divideva dai buoni era netto; e così nei vari *Airport*, *Terremoto*, *Uragano* si sapeva già chi era destinato a morire e perché. A meritare una punizione, ora, non è più una colpa, quanto l'ingenuità di sentirsi al sicuro nella sala comandi, quando la tecnologia sembra dimostrare soltanto la fallibilità del sistema. Quando interviene la Natura, lo spavaldo determinismo tecnologico viene spazzato via in un attimo, nell'assoluto rispet-

to della recente divulgazione scientifica (entrata nell'età dell'oro, in vista della fine del millennio), tutta improntata alle forme casuali e caotiche.

Oltre al classico Piero Angela, solubile nell'audience generalista della prima serata, e all'eterno Isaac Asimov, emergono, in collane ad alta tiratura come gli Oscar Mondadori Scienza, nomi che un tempo erano di nicchia: l'astrofisico John Barrow e il biologo Richard Dawkins, che tra l'altro è un ottimo narratore. Le tematiche dominanti rispecchiano le ansie temporali tradizionali aggiornate in chiave attualistica: i primi tre minuti dell'universo, le possibilità che il *big bang* diventi un *big crash,* l'imprevedibilità dell'evoluzione, la scomparsa dei dinosauri. Il catastrofismo cosmico e biologico impera. Non soltanto il passaggio tra il giurassico e il cretaceo, che vide la progressiva estinzione dei mostri di grandi proporzioni, ma ogni cambiamento da un'era all'altra si riconduce a terremoti, maremoti, incendi, piogge acide e via dicendo. Il carattere alienante di questi fenomeni diventa necessario al successivo progredire di diverse specie viventi.

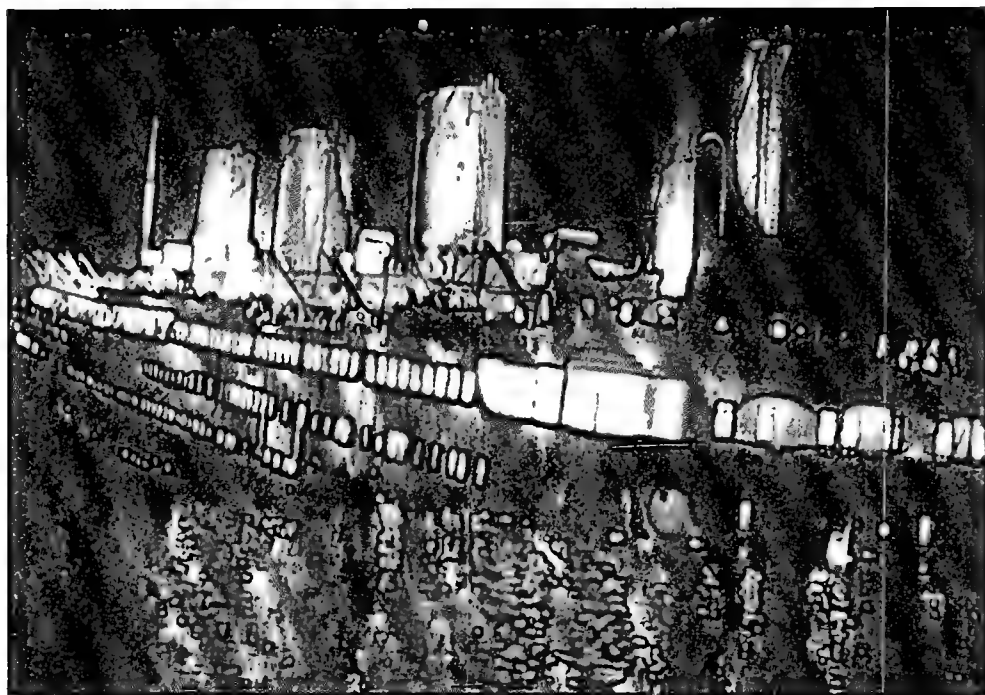
In un'epoca in cui la scienza è diventata il mito del sapere universale, i film catastrofici non fanno che riprendere lo schema dell'oscillazione, che ogni volta chiude le porte a una vecchia civiltà, umana o animale, per aprirle a una nuova. L'interesse per la verosimiglianza nella dinamica dell'affondamento del Titanic, voluta e ampiamente pubblicizzata da Cameron, risiede proprio nella descrizione del transitorio nei termini di una meccanica, e una statistica, della catastrofe. Un transitorio che si

Dante's Peak-La furia della montagna *di Roger Donaldson*

estende nell'ora e mezza dell'inabissamento, un ralenti dove tutti si muovono freneticamente: proprio come in un *big crash*.

Cameron si sofferma sulla virata della nave che non riesce a evitare completamente l'iceberg, e sul danno iniziale, quei cinque compartimenti allagati che se fossero stati quattro avrebbero permesso di mantenere lo scafo a galla. Quando il Titanic s'inabissa, ci viene donata la scena più suggestiva. L'inclinazione assunta dalla nave spezza la poppa, che ripiomba sulla superficie dell'oceano per poi risalire fino a raggiungere una posizione verticale, restare un minuto immobile e infine colare a picco: agonia simile a quella di un essere vivente con la testa mozzata in un incidente causato da una manovra leggermente errata. Agonia dilatata in un'ora di immagini, in cui tutti perdono la testa e la velocità si congela.

Titanic è una macchina del tempo, a più livelli. Agli occhi dello spettatore odierno, la rappresentazione di questa particolare catastrofe si presenta come l'ennesima ripetizione: il film di Cameron è preceduto da numerose altre d'interpretazioni del fatto, resoconti, canzoni, altri film e romanzi. La nave è il secolo che muore, e la sua leggenda inaugura quello che sta nascendo: i titanici macchinari dell'industria di fine '800 possono così convivere con curiosi aneddoti su Picasso e Freud. Cameron riprende i quadri seminascosti, e si sofferma invece sullo scultoreo albero di trasmissione della sala macchine. Ma i simboli di forza e velocità della partenza diventano immagini di inadeguatezza e lentezza al momento della necessità di un'inversione del movimento: la catastrofe è già insita nell'incapacità di reagire a un piccolissimo cambiamento. Il transatlantico è un dinosauro, le sue dimensioni ne preannunciano l'immobilità e la morte certa, la sua coda trascina con sé il sacrificio del comandante, del primo ufficiale, dell'armatore, dell'ingegnere progettista, di un'intera società che muore nel momento di maggiore sviluppo.

Il passato affonda nel passato. Cameron ne dà prima un'asettica simulazione, realizzata in una workstation di computer-graphics, fedele finché si vuole alla meccanica dei fluidi ma in grado di appassionare solo il tecnico; queste immagini al computer lasciano indifferente (anzi, un po' irritata) la vecchia Rose, che ha l'età del cinema, e che non sa che farsene di un'immagine digitale senza profondità di campo e priva di tutto il freddo, la paura, gli orgasmi e le febbri di quella notte. Rose ha tutto il diritto di annoiarsi dell'elettronica, e il suo cuore non vede l'ora di comunicare quel che è realmente successo nelle gelide acque del Nord Atlantico, all'alba del 15 aprile 1912. Il film inizia di nuovo. Dissolvenza temporale. Il Titanic è sul molo di Southampton, pronto a salpare: folla che saluta, primi piani sui personaggi principali, doveroso dettaglio degli occhi di Rose, altrettanto doveroso totale del transatlantico, e subito dopo la nave si avvia a spezzare le onde dell'oceano. Grandi carrelli effetto-elicottero in lungo e in largo. Ma è tutto finto (o quasi), anche questa volta. Certo, non è più l'evidente simulazione della workstation da poche decine di milioni (che appassionava solo il tecnico), bensì un montaggio digitale da diversi miliardi, che assembla modellini (quello della nave, utilizzato in questa fase, è lungo

Titanic

quaranta piedi) e acque, ombre, passeggeri realizzati in computer-graphics dalla Digital Domain (giovane concorrente dell'Ilm di Lucas-Spielberg).

Tra le due finzioni, inizia il viaggio, la cui fine è consegnata ad essere una replica della simulazione computerizzata. Lo spettatore sa già, nei minimi dettagli, cosa l'aspetta. Eppure Rose gli dice che sta per raccontargli come sono andate "realmente" le cose, ovvero sa che sarà in grado di animargli l'immaginario con qualcos'altro. A questo punto Cameron si affida al modello della nave in scala naturale (di appena un decimo più corto) e lo fa colare a picco nelle vere acque dell'oceano (quello Pacifico però). I passeggeri sono vere comparse, persino gli argani e le gru delle scialuppe di salvataggio sono costruiti dalla stessa fabbrica che fece gli originali. La differenza sta nella temperatura, che, presso la costa messicana dove la Fox ha costruito i suoi studios, è ben più alta di quella canadese. Ma l'alito ghiacciato che vediamo nel film è comunque umano, fotografato in camere a freddo e poi inserito sulle altre immagini. Persino i campi ravvicinati sono realizzati sul modello naturale. Insomma, quando lo spettatore piange è tutto vero. Come se le lacrime dovessero confrontarsi con il paravento d'entusiasmo e di curiosità che aveva alimentato le immagini sintetiche della partenza (un ideale di speranza lascia il posto a un reale di morte).

Il film di Cameron riprende i motivi fondamentali della tragedia proiettandoli in una dimensione catastrofica dove il sacrificio di massa pone fine alla vita dei transatlantici torri di Babele: la natura vince sulle leggi della meccanica e si distende in una nemesi senza più rancori e differenze di classe in uno spaventoso spettacolo di morte. A differenza dei film contemporanei sui disastri naturali, o sui fossili che riprendono vita, *Titanic* rievoca una tragedia storicizzata, e la storia del film sarà soltanto una delle possibili narrazioni di quell'avvenimento, soggettiva e falsa quanto si vuole. La catarsi non avviene nei termini usuali (molti, compreso l'eroe, cercano il suicidio), soprattutto perché questa è già avvenuta quasi novant'anni prima, e il nuovo corso che ha generato è il secolo che ora muore. Il flashback e la memoria – quella umana, emotiva – evocano un discorso sull'eternità, e le fluttuazioni tra la vita e la morte vanno ben al di là dei conflitti di valori in gioco. Cameron fissa fin da subito questo enunciato, iniziando con descrizioni il più possibile oggettive: il ritrovamento (filmato veramente a tremilaottocento metri di profondità, dove il relitto è proprio quello della vera nave) e la simulazione sintetica del vero affondamento. Il documentario iniziale si trasforma in indagine poliziesca volta a ritrovare il diamante perduto (il "cuore dell'oceano"), per poi cedere subito il posto al racconto epico e al film in costume. La narratrice cattura l'attenzione di tutti con la sua storia personale, e l'epica diventa melodramma.

Cameron agisce per confronti e slittamenti successivi per trasformare il sogno in un incubo, una storia d'amore in una di morte: come molti dei suoi eroi, il Titanic è una metafora sulla metamorfosi, sulla catastrofe globale delle forme filmiche: i generi, il movimento, il tempo sono le vere onde di un oceano calmissimo e vergine come il secolo che sta sorgendo. Il gioco d'azzardo, l'arte pittorica, gli inganni tecnici tra vero e falso: sono tutti attrattori del dispositivo che affonda e risorge nel suo ricorsivo narrarsi. La catastrofe, nel tempo della memoria, non può concludersi fino a quando il tempo cosmico non coincide con quello cronologico, e la secolare Rose può così liberarsi di tutti i suoi ricordi, riconsegnare il diamante all'oceano, e ridare vita al suo Jack in un paradiso dove i compartimenti stagni non affondano anche se sono tutti allagati.

In *Titanic* il catastrofico sembra soltanto l'etichetta di maniera di un film metacinematografico, come la fantascienza per *Contact*; in quest'ultimo il '900 morente è riletto attraverso i momenti chiave della storia della comunicazione, e il viaggio nell'universo è un percorso di ritorno dalle profondità del proprio intimo: perfettibilità dell'amore che può esistere solo nella memoria, e nelle immagini in grado di evocarla. Rose perde il suo amante, a causa dell'inaffidabilità della navigazione a vista (nel 1912 non esisteva ancora il radar). Ellie, la protagonista di *Contact*, ritrova se stessa, e tutti gli amori perduti, grazie ai radiotelescopi. Il transatlantico *Titanic* chiude i conti con il passato, l'astronave di *Contact* li apre con il futuro. Tra le due macchine, una continuità. Femminile.

Alberto Pezzotta
L'arte di chiudere gli occhi

Dopo che il protagonista suicida di *Il sapore della ciliegia* chiude gli occhi nella fossa che si è scavato e da cui probabilmente non lo sveglierà nessuno, uno stacco nero introduce una serie di immagini girate in video dove il regista Abbas Kiarostami dirige un gruppo di comparse. Più che il solito straniamento brechtiano caro al cinema iraniano, si è tentati di vedere questa coda enigmatica, croce di tanti recensori angusti, come un raccordo sullo sguardo dell'eroe morente: quello che vede, tra i lampi che rompono le tenebre, è il cinema. Dai tempi di *E la vita continua*, Kiarostami ha discusso del potere che ha il cinema di imbruttire la realtà, di aggiungere all'esistente cose che lo peggiorano: interrogativo che può sorgere in una cultura iconoclasta come quella islamica, e che difatti era espresso da un personaggio ingenuo (una comparsa che si lamentava di essere stata resa gobba per il precedente *Dov'è la casa del mio amico*), ma non per questo preso meno seriamente. Con *Il sapore della ciliegia*, Kiarostami arriva alla simulazione massima che sia consentita al cinema: la morte. L'infrazione e la *hybris* (il regista che si sostituisce a Dio, unico padrone della vita umana) è tanto più forte, che ha bisogno di una sorta di chiosa sdrammatizzante, «guardate che ciò cui state assistendo non è vero», la vita – appunto – continua. Ma al di là del facile didascalismo c'è anche altro.

La musica di Louis Armstrong (*St. James Infirmary*) che accompagna la sequenza di cinema nel cinema è funebre, e di fatto la collega emotivamente alla morte appena avvenuta. Il personaggio è morto *veramente*, finita la finzione non si risolleva come avveniva in tanti film degli anni '70 che si concludevano con una carrellata all'indietro per svelare il set, o come a teatro. (Ancora Kiarostami: «Certe volte io invidio gli spettatori che vanno a teatro, e in particolare il momento in cui appena finito lo spettacolo, quando ancora lo spettatore è catturato dalla finzione, si riapre il sipario e l'attore che era morto un attimo prima si alza e va a ringraziare»). Il cinema non può fare niente per alleviare le sofferenze dell'eroe, nello stesso modo in cui si erano rivelati inutili, per modificare la sua decisione di morte, i dogmi del seminarista afgano o il buon senso spicciolo – quello dell'aneddoto sul prezioso sapore delle piccole cose della vita che dà il titolo al film – del tassidermista turco.

Safar-Ali Moradi in Il sapore della ciliegia *di Abbas Kiarostami*

Questa impotenza del cinema è legata proprio alla sua natura di visione post-mortem. Continuando a immaginare come si possa ragionare in una cultura islamica, bisogna essere morti per vedere un film: tempo sottratto alle cose serie e utili della vita. E d'altra parte il cinema si appropria delle vite altrui, le ruba e in qualche modo le uccide. Senza bisogno di citare Cocteau e Bazin.

Il suicidio di *Il sapore della ciliegia* è da una parte il prodotto inevitabile di una finzione necessariamente perversa e autodistruttiva, portata alle sue logiche conseguenze. E dall'altra, una figura con cui si confronta il fare cinema, un guardarsi finalmente negli occhi. Kiarostami, da sempre attento ai meccanismi che regolano la riproduzione della realtà, arriva al termine dove la vita non continua, dove non c'è più niente da vedere se non la macchina che ha messo in scena questo viaggio verso l'irrappresentabile. Ed è un'infrazione davvero iconoclasta – in un senso più profondo di quello della cultura ufficiale – nel contesto di un cinema che di rado mette in scena la morte, figuriamoci il suicidio (*Il tempo dell'amore* di Mohsen Makhmalbaf, per dire, è stato girato in Turchia e proibito in Iran). L'iconoclastia cui arriva *Il sapore della ciliegia* è infatti che non c'è nulla da vedere, non che esiste una realtà cui gli occhi umani sono inadeguati e che un giorno ci sarà disvelata. Conclusione che scuote ancora di più l'occidentale, che vive in un mondo inquinato e affollato da immagini cui è portato ad attribuire troppa importanza.

Takeshi Kitano in Hana-bi-Fiori di fuoco

Arrivare al fotogramma nero e all'occhio che si chiude è il punto di arrivo di un cinema come quello di Kiarostami, che guarda le cose sempre da lontano e privilegia da una parte il campo lungo, lunghissimo, dall'altra la negazione del controcampo e la soggettiva debole, come avviene nei lunghi dialoghi "da una parte sola" di *Il sapore della ciliegia*, dove spesso viene ripreso il personaggio che non parla. Anche l'ambientazione aiuta: sabbia, terra, polvere, c'è sempre meno da vedere. La fissità dello sguardo, la distanza, la staticità della macchina da presa, l'ancoraggio soggettivo ai minimi termini (come se la soggettività di chi guarda fosse spossessata di corpo, ricacciata il più indietro possibile) e l'enfasi sul fuori campo diventano così strumenti quasi antirosselliniani, per sfuggire dalla realtà, accettarne l'opacità e cercare di spegnerla, più che inseguirla con la fiducia che abbia qualcosa da dire.

Gli strumenti linguistici di Kiarostami in parte ritornano nel lessico di Takeshi Kitano, un regista parco di carrelli come il suo connazionale Ozu, e che lavora sulla profondità di campo, i bordi dell'inquadratura, il fuori campo e la durata dell'immagine. Di più, il suo *Hana-bi-Fiori di fuoco* è stato più volte accostato a *Il sapore della ciliegia* per ovvie coincidenze tematiche: il viaggio di un personaggio verso la morte, il suicidio (questa volta preceduto da un omicidio-eutanasia). Quasi tutti i film di Kitano si concludono, per altro, su una nota autodistruttiva: dal poliziotto di *Violent*

Cop che decide di non avere più niente da perdere, al suicidio forse sognato dei due giovani aspiranti yakuza di *Boiling Point*; dalla morte in mare fuori scena, forse casuale, del surfista di *Silenzio sul mare* al suicidio, sognato e pregustato, dello yakuza di *Sonatine*, ultimo atto di una ribellione anarchica contro tutto; fino all'uomo-mosca spiaccicato sul gigantesco escremento di *Getting Any*, il film concepito (e rinnegato) da Kitano come suicidio artistico e beffa suprema. Ciò si inquadra, in parte, in una cultura, quella giapponese, secondo cui il suicidio non è un atto contro Dio, ma si inserisce in una tradizione di nobiltà eroica e di etica dell'onore e dell'annullamento del sé. Un'etica che, venuta meno la cultura tradizionale, sopravvive come nichilismo: nella società giapponese, dice Kitano, «è più facile morire che vivere e lottare contro le regole sociali oppressive». La morte non è quindi catarsi, ma fuga, resa, autodistruzione; e insieme unica realtà che vale la pena di mostrare in un film, che può dare un senso e un orientamento a una serie di immagini sempre opache, viste da lontano o dal punto di vista meno vantaggioso.

La cultura di Kitano è inoltre visibilista – come si deduce dal solo uso del ralenti, impensabile da parte di un regista iraniano – e rappresenta la violenza con evidenza iconica. Quella della morte è una visione gioiosa, un'esplosione di colore, uno scatto improvviso di vitalità in immagini sonnambuliche, frammentate in ellissi che lasciano sempre sospeso il senso. Kitano, molto meno interessato alla decostruzione metanarrativa rispetto a Kiarostami, sembra più vicino a una concezione tradizionale di cinema come creazione di storie. Ma proprio per questo non c'è "cinema" nei suoi film (in *Hana-bi* caso mai c'è la pittura, visto che i quadri di uno dei personaggi scandiscono il racconto), come non c'è una logica lineare o un sistema di rappresentazione unico: l'ellissi è ammessa quanto il sangue che scorre al rallentatore, il sentimentalismo senza vergogna convive con la ferocia. Per Kitano, che appare tutti i giorni sul piccolo schermo come opinionista e conduttore di talk show, ma che nei suoi libri non risparmia al medium critiche giustamente reazionarie, il cinema deve sembrare un modo per riacquistare distanza e durata rispetto alle cose, per poterle vedere e quindi imparare a morire quotidianamente. Kitano cancella tutte le altre immagini, come fa Kiarostami, ma lascia le sue. Come tutti i grandi registi dell'estremo Oriente, Hong Kong compresa, Kitano crede (e dimostra) che c'è ancora molto da vedere.

Ma cosa avviene della morte in Occidente? Rispetto allo spettacolo della carne e del sangue dei primi anni '80 – dal nuovo horror agli zombi di Romero, cattiva coscienza del capitalismo trionfante –, l'impressione è che oggi sia in atto una vera e propria rimozione: e una società senza horror non è mai sana. L'unico horror recente ad avere catalizzato l'immaginario collettivo, *Scream* di Wes Craven, è emblematico di una perdita di prospettiva: i protagonisti, perseguitati da un serial killer che interroga le vittime sui classici dell'orrore, cercano di prevederne le mosse analizzando la cassetta di *Halloween* di Carpenter, il capostipite del filone *slasher* di quasi vent'anni prima; e finiscono col considerare le morti messe in scena dal cinema non troppo diversamente da quelle che li coinvolgono da vicino.

In compenso si muore sempre di meno, al cinema, quanto più la morte invade il piccolo schermo. Già Serge Daney, quando i cadaveri dei coniugi Ceausescu, riproposti a usura nel 1990, alzavano gli indici di ascolto, notava: «Non c'è altra verità alla televisione che quella della *diretta*; l'unica diretta che valga la pena è la *morte*; e la sola prova della morte è la possibilità di esibire un *cadavere*». Nella logica del villaggio globale, in cui tutto sembra a portata di mano e si abolisce la distanza – un punto su cui insistono anche Paul Virilio e Enrico Ghezzi –, meno la realtà diventa interpretabile, più diventa televisionabile: «L'oggetto del desiderio è presente prima ancora che il desiderio si esprima». Ma la morte prodotta dalla televisione, voyeurismo senza gioia, rientra nel campo di quello che Daney chiama il «visuale»: che «è semplice verifica ottica di un funzionamento puramente tecnico», ed è opposto all'immagine, propria del cinema, in cui invece c'è desiderio, incontro tra mondi diversi, e possibilità di catarsi. Nel visuale non c'è più nulla da vedere, non c'è controcampo – ma in senso esattamente opposto a quello di Kiarostami e Kitano: perché l'immagine televisiva basta a se stessa e fa vedere tutto. E quindi anche la rappresentazione estrema, la morte, in televisione fallisce miseramente: non produce catarsi, ma è solo un atto di verifica interna, di tautologia: la televisione prova a se stessa che è "reale".

Un piccolo film, *Il coraggioso* di Johnny Depp, tratto da un sottovalutato romanzo di Gregory McDonald, discute lucidamente la logica di questo "realismo" nel campo dell'immagine. Il protagonista Rafael, che in vita sua non ha mai visto un film, accetta per soldi di morire torturato davanti a una macchina da presa, in uno "snuff". Dal momento in cui accetta il lavoro, l'eroe è un morto vivente, ma innesca una suspense perversa (lo spettatore di fatto vive gli ostacoli che incontra il personaggio come minacce alla realizzazione del suo orribile destino), che però rimane inappagata: la morte avviene fuori campo, il viaggio verso l'autodistruzione viene interrotto molto prima. Nell'era della morte in diretta, Depp distrugge così il mito dello snuff, paradosso e limite estremo di ogni ontologia dell'immagine, su cui si riflette dai tempi del saggio *Morte ogni pomeriggio* di Bazin, e che ha nutrito tanti film degli anni '80, da *Hardcore* di Schrader a *Videodrome* di Cronenberg. Gli snuff sono ovunque e alla portata di chiunque abbia una videocamera, e tutto il cinema lo è anche quando non condanna a morte il suo attore: tutto è già stato deciso, e si è già morti. Non molto diversamente che in *Il sapore della ciliegia*, se non fosse per una logica del racconto che guarda con nostalgia ai tempi in cui la scelta era tra la catarsi della tragedia e l'happy end. E per un modo di raccontare per immagini ovviamente ghiotto, ridondante come in ogni film occidentale, in cui rimane come per inerzia una fiducia nel vedere, anche se dietro affiora un senso di colpa e di inutilità.

Certo, ci sono ancora registi che «riportano in scena il tragico nell'epoca della morte di Dio e dunque dell'impossibilità della tragedia», come dice Bruno Fornara a proposito di Abel Ferrara. Per Ferrara, tra l'altro, il fotogramma nero è ancora un momento creativo e non un punto d'arrivo: «Se si mettono assieme tutti i neri [degli interfotogrammi di un film], si scopre che il pubblico sta al buio per otto dieci minuti, ed

Johnny Depp in Il coraggioso

è lì che lavora l'immaginazione». E nei suoi film tanto più la morte è insensata e casuale, come in *Il cattivo tenente* o in *Fratelli*, tanto più sembra riacquistare l'unico senso possibile oggi. Ma il primo film occidentale moderno, a questo proposito, sembra essere *Taxi Driver* di Martin Scorsese, 1975, che rifiuta al protagonista Travis Bickle, metà aspirante eroe e metà serial killer, la redenzione attraverso la morte, per consegnarlo a un destino ironico di superstite zombi: la stessa sorte che è riservata, nei decenni seguenti, agli antieroi di *Quei bravi ragazzi* e *Casinò*. La forza del cinema occidentale condannato al visibilismo, oggi, sta nella constatazione di questa difficoltà a morire: anche *Crash* di Cronenberg, *Dead Man* di Jarmusch e *Lost Highway* di Lynch non fanno che ribadirlo. Forse non si fanno più horror perché tutti i personaggi sono diventati *revenants*, in un limbo tra vita e morte dove passano il tempo a vedere altre immagini, come il cinefilo Johnny Tempio in *Fratelli* di Ferrara, ucciso, come si sa, all'uscita da un cinema, con logica speculare rispetto al protagonista di *Il sapore della ciliegia.*

Film di zombi è anche *Titanic*, che sintetizza la logica del kolossal catastrofico anni '70 (l'apocalisse, la morte collettiva) e quella post-mortem del cinema anni '90. Si sa già tutto e tutto continua a riaccadere, nel film di James Cameron: il quale, come se non bastassero le competenze extratestuali dello spettatore, ha bisogno di una storia-cornice per conferire più verità al racconto. Ma quello a cui approdano tre ore di spettacolo impercettibilmente digitalizzato e ingenuamente monumentale è la visione di un cimitero acquatico in cui i corpi, come quello dell'eroe Leonardo Di Caprio, finalmente sprofondano, riacquistando tutta la loro pesantezza (già ci avevano provato i corpi computerizzati dei passeggeri che si sfracellano sul troncone di nave in verticale). Il cadavere dell'eroe che si inabissa senza riaffiorare, al contrario che in *Lezioni di piano*, è tutto quello che vale la pena vedere in un film che, come sempre in Cameron, brulica di protesi dell'occhio: da robot-telecamera subacquei a immagini di sintesi. Lo sforzo del regista è quello di cercare realtà in un cinema che non è più registrazione del reale, e ovviamente non la trova se non nella morte e nel buio che inghiotte l'immagine. Il nero è il vero feticcio di un cinema millenaristico, e non a caso ricorre nei momenti più riusciti di un film in cui si vede troppo come *Lost Highway* di Lynch.

L'ipertrofia della macchina rappresentativa di Cameron, che rischia di essere data per scontata nella sua paradossale leggerezza, spicca se si confronta con un film che adotta una retorica completamente diversa: *La vita è bella* di Roberto Benigni. I problemi sono sempre gli stessi: come mettere in scena la morte e affrontare la tragedia, per di più quella dell'Olocausto, per eccellenza indicibile. Abel Ferrara, in *The Addiction*, aveva mostrato fotografie dei campi di concentramento in un film sulla dipendenza dell'uomo dal male, creando una sorta di equivalente simbolico – quello dei vampiri – per poter parlare del male reale. Alcuni si sono indignati per l'operazione, senza capire che non si trattava di mescolare sacro e profano, ma di cercare una metafora con cui alludere al sacro coi mezzi del cinema; e allo stesso modo molti hanno reagito con un netto rifiuto alla scelta tematica di Benigni, non solo affermando l'inadeguatezza del corpo comico a rappresentare la tragedia ma,

più sottilmente, lamentandosi che in questo modo la tragedia diventasse purtroppo rappresentabile, sintomo di un'epoca senza più sacro.

Benigni e il suo sceneggiatore Cerami non vogliono però dire l'indicibile e portare il cinema all'estremo della rappresentabilità: per quello basta una tela dipinta – scelta curiosamente kitaniana – che mostra una montagna di cadaveri. Dell'Olocausto si sa già tutto, il problema è come dirlo a chi, come il figlio del protagonista Guido, non merita di sapere. Sulla realtà del lager Guido tesse così una rete di bugie fragilissima, che consente al bambino di credere di trovarsi in una specie di campo giochi e al regista Benigni di parlare per metonimia, litote e metafora. Che è un modo per non arrendersi di fronte alla pesantezza del reale: altrimenti Guido si sarebbe dovuto suicidare fin dall'inizio. Benigni non ha voluto duplicare la realtà, ma non l'ha voluta nemmeno eufemizzare: e in questo è stato idealmente fedele all'estetica di Kiarostami. Così come il regista iraniano non sa, o se lo sa non vuole dire, che cosa è successo all'eroe del suo film, anche se è fin troppo chiaro, Benigni fa morire Guido fuori campo subito dopo avere inscenato un'ultima recita per il figlioletto. E ancora una volta non c'è nessuna catarsi in quello che succede dopo: arriva il cinema, arriva il carro armato e gli americani, ma non c'è salvezza.

Il coraggioso
Regia: Johnny Depp; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Gregory McDonald; *sceneggiatura*: Paul McCudden, Johnny Depp; *fotografia*: Vilko Finac; *musica*: Iggy Pop; *montaggio*: Pasquale Buba; *interpreti*: Johnny Depp, Marlon Brando, Marshall Bell, Elpidia Carrillo; *produzione*: Charles Evans Jr., Carrol Kemp; *distribuzione:* Mikado; *origine*: Usa, 1997; *durata:* 120'.

Hana-bi-Fiori di fuoco
Regia, soggetto, sceneggiatura, quadri e disegni: Takeshi Kitano; *fotografia:* Hitoshi Takaya; *musica:* Joe Hisaishi; *montaggio:* Takeshi Kitano, Yoshinori Ota; *interpreti:* Beat Kitano, Kayoko Kishimoto, Ren Osugi, Susumu Terajima, Tetsu Watanabe; *produzione:* Office Kitano; *distribuzione:* Istituto Luce; *origine:* Giappone, 1997; *durata:* 103'.

Il sapore della ciliegia
Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio e produzione: Abbas Kiarostami; *fotografia:* Homayoon Payvar; *interpreti:* Homayoon Ershadi, Abdol-Hossein Bagheri, Afshin Khorshid Bakhtari, Seyyed-Hossein Noori, Ahmad Ansari; *distribuzione:* Bim; *origine:* Iran, 1997; *durata:* 94'.

La vita è bella
Regia: Roberto Benigni; *soggetto e sceneggiatura*: Vincenzo Cerami, Roberto Benigni; *fotografia*: Tonino Delli Colli; *musica*: Nicola Piovani; *montaggio*: Simona Paggi; *interpreti*: Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini, Giustino Durano, Sergio Bustric; *produzione*: Melampo Cinematografica; *distribuzione:* Cecchi Gori; *origine*: Italia, 1997; *durata:* 125'.

Leonardo Gandini
Il silenzio dei sentimenti

Quelle di Russell Banks – uno dei maggiori scrittori americani contemporanei, che il cinema pare ora avere improvvisamente scoperto – sono storie aspre, nei contenuti e nell'ambientazione. Vicende scabrose, che la gente di solito non ha voglia di sentirsi raccontare – bambini morti in un incidente d'auto (*Il dolce domani,* Einaudi, Torino 1997), violenze familiari ai danni dei minori (*Tormenta,* Einaudi, Torino 1995) – ambientate in comunità montane chiuse, isolate dal rigore di inverni interminabili. Banks parte da quì, da questa base narrativa così difficile, ancorché dotata di un preciso e vivido sostrato autobiografico (lo scrittore è cresciuto nel New Hampshire, e ha perso un fratello di diciassette anni in un incidente ferroviario), e lentamente erige una sorta di cattedrale del dolore, fatta di tante piccole notazioni che, a poco a poco, ci rendono intime, in qualche modo persino affascinanti, le persone colpite dal lutto, costrette a vivere portando sulle spalle il peso, invisibile ma insostenibile, di una disgrazia che le ha segnate per la vita.

Curiosamente, le comunità descritte da Banks non hanno le caratteristiche che hanno contribuito a farne, nella letteratura (prima di Stephen King) e nel cinema (prima di David Lynch) americani, una sorta di microcosmo sociale ideale, cementato al suo interno dalla solidarietà e dal mutuo soccorso. Il dolore, nei suoi romanzi, è un sentimento irriducibile a ogni possibile forma di condivisione emotiva, di comprensione reciproca. Il protagonista di *Tormenta*, Wade Whitehouse, da bambino rimasto traumatizzato dalla brutale violenza del padre, porta dentro di sé, come un marchio d'infamia, un'angoscia che lo allontana progressivamente dai suoi simili, rendendolo a sua volta violento, aggressivo, soprattutto nei confronti di coloro a cui è più legato. Il romanzo narra appunto la storia di questa graduale separazione dalla collettività, di questo ineluttabile ripiegamento su se stesso, provocato dall'impossibilità di sconfiggere i propri fantasmi, o quantomeno di condividerli. In *Il dolce domani*, la tragedia di un autobus carico di bambini finito su una lastra di ghiaccio e inabissatosi nell'acqua gelata viene raccontata attraverso quattro voci diverse (ogni capitolo ha per titolo il nome di uno di loro), a evidenziare l'impossibilità di trovare, nella sofferenza, un terreno comune di espressione (emotivo ma anche, in definiti-

Willem Dafoe e Nick Nolte in Affliction *di Paul Schrader*

va, narrativo), persino quando il lutto è originato, come in questo caso, da una sciagura collettiva. Al contrario, i riti quotidiani tipici della piccola comunità americana, che Banks descrive sin nei minimi particolari – essere gli uni del tutto familiari agli altri, conoscere i tempi e le direzioni dei movimenti di ognuno, considerare l'esistenza del villaggio come una sorta di meccanismo a orologeria, in cui tutti gli abitanti, simili a ingranaggi, seguono schemi prestabiliti, scolpiti dal tempo e dalle abitudini – finiscono per mettere ulteriormente in rilievo la solitudine interiore dei personaggi, che una solidarietà frettolosa e automatica non riesce neppure a scalfire. Quello di Banks, è un mondo dove esistono antidoti – formali, convenzionali – all'isolamento geografico, ma non a quello emotivo.

Per questo, la forma letteraria prediletta da Banks è il monologo. Stravolti dal dolore, ma già al di là della soglia della disperazione, i suoi personaggi mettono il lettore nella condizione di un ascoltatore privilegiato, sul quale viene riversata un'emotività confusa, smarrita, lacerata, che ha perso i punti di riferimento necessari ad affrontare la quotidianità con coraggio e forza d'animo. Soprattutto in *Tormenta,* è evidente la spaccatura tra le azioni ordinarie di Whitehouse – specchio di una vita lineare e, nella sua monotonia, priva di sussulti – e i tumulti interiori che turbano irrimediabilmente la psiche del personaggio. La progressione del romanzo è costruita appunto tenendo d'occhio questo percorso binario, segnato da due vite parallele che, a un certo punto, finiscono per condurre tragicamente l'una all'altra, nel

momento in cui la vita professionale e sentimentale non riesce più a tenere a distanza di sicurezza i fantasmi e i dolori del passato. Non è un caso che la vicenda di Whitehouse sia raccontata dal fratello. Il dolore per Banks è un'esplosione che provoca radiazioni estese, profonde, durature. In *Tormenta* ad essere in primo piano è ancora il protagonista della tragedia, mentre il fratello viene tratteggiato in modo sommario, forse perché il suo ruolo di narratatore interno contribuisce a mantenerlo in una posizione intermedia, in parte calato in pieno negli eventi, e in parte già al di là di essi. In *Il dolce domani* Banks dedica invece tutta la sua attenzione alla sofferenza dei sopravvisuti, condannati a un'impresa titanica quanto impossibile, quella di farsi una ragione della sciagura che li ha colpiti («Abbiamo lottato disperatamente dentro di noi per sistemare quell'evento in modo da dargli un senso. Ognuno di noi, a suo modo, ha dato fondo a tutte le sue possibilità di comprensione alla ricerca di una spiegazione credibile, nel tentativo di evitare quel nulla nero e immenso che minacciava di inghiottire tutto il nostro mondo»). Il tentativo assume la forma di un'ostinata, puntigliosa, nevrotica ricostruzione del passato, intesa come messa a punto dello scenario che ha fatto da sfondo alla tragedia, quasi che la definizione del quadro sin nei suoi minimi particolari potesse in qualche modo contribuire a evitarla, a deviare il corso del tempo e degli eventi. E il fatto che l'ordinaria scansione delle azioni quotidiane provi a imporsi su «quel nulla nero immenso», così come il ghiaccio si richiude sul macabro carico che ne ha spezzato la placida uniformità, diventa, analogamente a quanto avveniva in *Tormenta*, la manifestazione più immediata di un desiderio di omologazione, di normalità, di ritorno a un'esistenza monotona, ma in compenso assolutamente imperturbabile.

Lo sforzo per lasciarsi alle spalle la tragedia, per elaborare il lutto in modo accettabile, viene descritto in tutta la sua disperata inutilità. Se in *Tormenta* l'esplosione di follia di Whitehouse decreta di fatto la fine di un mondo, di un universo sociale – lo sperduto villaggio di montagna si trasforma in un rinomato e affollato centro di villeggiatura –, in *Il dolce domani* tutto *sembra* tornare come prima. In realtà le apparenze della vita quotidiana nascondono ferite non rimarginabili, protette da abitudini che hanno il solo scopo di ingabbiare il dolore, di ridurlo al silenzio. È contro questo silenzio che, nel romanzo, l'avvocato Stephens prova a combattere una battaglia persa in partenza, vana e grottesca come quella di Don Chisciotte contro i mulini.

Su questo universo indurito, teatro di una versione cupa e tragica dell'*american way of life*, hanno posato gli occhi due registi, Paul Schrader e Atom Egoyan: il primo ha portato sullo schermo *Tormenta*, il secondo *Il dolce domani*. Non è difficile comprendere che cosa, nel romanzo di Banks, abbia colpito Schrader: il complesso e tormentato rapporto tra padre e figlio innanzitutto, ma anche l'ambientazione rurale-provinciale e la descrizione di una working-class che, pur ammazzandosi di lavoro, rimane sempre di poco al di là della soglia della sopravvivenza. Sono, questi, temi schraderiani per eccellenza, come emerge con evidenza soprattutto dai suoi primi due film, *Tuta blu* (1978) e *Hardcore* (1979). Al riguardo, Paul Auster ha

Ian Holm in Il dolce domani *di Atom Egoyan*

addirittura affermato «che il fatto che Banks e Schrader lavorino insieme è la prova dell'esistenza di Dio».

Eppure, non sempre i matrimoni predestinati si rivelano poi, alla prova dei fatti, i migliori. Sceneggiatore di grande spessore, capace, nel suo *Mishima* (1985), di adattare e miscelare in modo esemplare ben tre diversi romanzi del grande scrittore giapponese, Schrader ha questa volta operato sul romanzo di Banks con grande rispetto. Del libro, il suo film non tralascia nulla di essenziale, riportando gli elementi fondamentali alla comprensione degli eventi e alla caratterizzazione dei personaggi, e limitandosi a comprimere tutto ciò (per esempio gli episodi in cui Wade subisce la violenza paterna) che sulla pagina è oggetto di descrizioni prolungate e dettagliate. Anche la sua messinscena replica con calligrafica precisione le coordinate geografiche e spaziali tracciate da Banks. Schrader, insomma, non inventa nulla. E proprio per questo il suo film risulta, in definitiva, deludente. Il rispetto è un sentimento nocivo, quando si vuole portare sullo schermo un romanzo. Di troppo rispetto, un film finisce per morire, come appunto nel caso di *Tormenta*. L'adesione emotiva di Schrader ai temi di Banks, l'affinità con la sua percezione, malinconica e vagamente fatalista, dei rapporti umani, descritti come fonte di dolori profondi, inesauribili e inemendabili, finisce per paralizzarne la creatività, la capacità di affrontare gli stessi argomenti dal proprio punto di vista, dunque secondo un'ottica personale. Se pensiamo a come la narrativa di Banks ruoti intorno al motivo della peculiarità del dolore, dell'impossibilità di farne un motivo di comunicazione e comunio-

ne col prossimo, risulta quasi paradossale il fatto che il film di Schrader manchi d'intensità proprio perché regista e scrittore hanno, fra loro, troppo in comune. Non solo dal punto di vista tematico, ma anche da quello biografico: cresciuto a sua volta in una *small-town*, Schrader ha dovuto fare i conti con una famiglia che lo ha educato secondo i principi della più severa dottrina calvinista.

A tutt'altri esiti ha portato il lavoro di adattamento realizzato da Egoyan. Il quale ha, innanzitutto, evitato la "trappola" della voce fuori campo come equivalente della narrazione letteraria, optando sì per una costruzione a mosaico simile a quella del libro, ma tenendo ben salde le redini del racconto, senza delegare a nessun personaggio il compito di ricostruire gli eventi: «Il libro è narrato nella forma della voce *over*. Cosa che nei miei film ho sempre evitato. Quindi ho dovuto cercare un altro modo per narrare le storie di questi personaggi, senza trascrivere le loro parole. Ho cercato una forma che mi permettesse di rendere quello che Russel tenta di narrarci».

Egoyan ha dunque accentuato la frammentarietà dell'intreccio, scegliendo di alternare episodi successivi e precedenti al momento della sciagura, senza ricorrere peraltro a flashback che ne motivino diegeticamente la presenza (come invece, in modo più convenzionale, fa Schrader). In questo modo, ha, da una parte, sanci-

Nick Nolte e Paul Schrader sul set di Affliction

to ulteriomente la sua presenza come narratore, guida che ci conduce passo passo dentro questo mondo strano, come narcotizzato dall'incidente che ne ha stravolto la quotidianità. Dall'altra, ha strutturato la vicenda secondo le modalità proprie del suo cinema, dove l'intreccio è affidato allo sviluppo, parallelo e apparentemente autonomo, di singoli nuclei narrativi, che solo gradualmente vengono a concatenarsi fra loro, evidenziando una serie di rapporti interni (tra i personaggi, tra gli eventi) che inizialmente rimanevano oscuri (in *Exotica*, ad esempio, soltanto alla fine comprendiamo il legame che unisce i protagonisti).

Ma è soprattutto sotto il profilo tematico che Egoyan si è appropriato del romanzo di Banks, imprimendo a certi episodi una direzione diversa, facendo risaltare alcuni personaggi rispetto ad altri, assoggettandolo, in sostanza, alle proprie ossessioni. Protagonista assoluto del suo film, è l'avvocato Stephens, che nel libro è solo una delle voci cui è affidato il compito di raccontare la storia. Di più: Stephens non è mosso, come nel romanzo, da una sorta di biblica esigenza di riparare i torti subiti dall'umanità («Ma non è stata l'avidità a spingermi fin lì; non è mai stata l'avidità a mandarmi in orbita. È la rabbia. Che diavolo, mica me ne vergogno. Sono fatto così. Non che ne sia orgoglioso, ma almeno questo mi rende utile»), ma dall'esigenza di dare al dolore e al lutto una forma geometrica, precisa, *computabile*, attraverso il meccanismo del risarcimento. È, questa, un'ossessione tipica dei personaggi di Egoyan, che emerge soprattutto dal protagonista di *Il perito*, chiamato a sua volta, stilando il bilancio dei beni perduti dalle famiglie cui si è incendiata la casa, a dare alle disgrazie una struttura oggettiva, nel vano tentativo di contenere la portata emotiva della sciagura attraverso la definizione delle sue conseguenze materiali. Lo stesso Egoyan, del resto, in un'intervista ha parlato del personaggio di Stephens come di un "perito". Il dolore così non assume più soltanto la forma di una barriera invalicabile, capace di rendere gli individui simili a bozzoli, chiusi nella propria crisalide di sofferenza. Diventa anche il motivo attraverso il quale si palesa la distanza è l'inconciliabilità tra cordoglio e giustizia, e l'insondabile profondità del sentimento della perdita.

Non è un caso che Stephens, nella prima sequenza del film, rimanga chiuso in un autolavaggio, prigioniero dell'abitacolo della propria vettura. Sul momento, la scena pare comica; in realtà, prefigura già in modo esemplare l'isolamento di un individuo condannato dalla sua disperata necessità di rendere conto (nel senso letterale della parola) delle disgrazie proprie e altrui ad essere emarginato, a perdere la partita. Stephens rimane prigioniero di un automobile come i bambini del villaggio rimangono prigionieri di un autobus: non c'è via di scampo, non si può far altro che andare a fondo (si noti che, nell'uno e nell'altro caso, l'elemento ostile è l'acqua).

Si potrebbe quasi dire che Stephens è un personaggio di Egoyan calato nel mondo di Banks. Anche sulla comunità descritta nel romanzo il cineasta armeno-canadese opera con decisione. La sequenza iniziale è già rivelatrice della sua volontà di conferire alla vicenda e ai suoi personaggi un forte spessore metaforico,

che finisce per calare il film in una dimensione mitica, vagamente irreale, la stessa che caratterizzava *Il perito* e *Exotica*. La scelta del cinemascope, ad esempio, va in questa direzione: grazie a esso, *Il dolce domani* si trasforma in una sorta di western mentale, dove l'ostilità tra gli abitanti del villaggio e il nuovo arrivato si esprime attraverso menzogne, reticenze, capriole dialettiche. Lo stesso Egoyan ha definito Stephens «lo straniero che arriva nella città: un'immagine da un western, il grande cielo, le strade deserte». Ma, al di là del formato, è anche la messinscena a rafforzare questa analogia, aumentando il tono epico della narrazione. Penso soprattutto alle riprese dall'alto dell'autobus che sale lungo la strada, un attimo prima della sciagura, tra le montagne innevate: lo stesso stile con cui Ford guardava le sue diligenze attraversare la Monument Valley, lo stesso modo di ridimensionare, attraverso la macchina da presa, le vicende umane, nello specifico il ridicolo meccanismo con cui Stephens vorrebbe risarcire i genitori (e se stesso) del loro infausto destino.

La metafora più complessa e intrigante del film è comunque quella del pifferaio di Hamelin. Lo stesso Egoyan ha affermato che nel film c'è più di un pifferaio. L'accostamento più evidente e immediato è quello con Stephens, pifferaio mancato, che si illude, attraverso il risarcimento, di trascinare gli abitanti del villaggio in un luogo incantato («To a joyous land, where waters gushed and fruit-trees grew», come recita la poesia di Browning), dove essere finalmente in pace con la propria memoria. Ma anche Nicole può occupare a buon diritto lo stesso ruolo (per Egoyan, lei è addirittura il pifferaio più ovvio), considerato che addirittura inventa, per i bambini morti, un luogo immaginario, dove tutti sarebbero felicemente approdati. Intorno a questi due spazi, della compensazione e della sublimazione, ruota la lucida riflessione di Egoyan sul dolore, il lutto, la perdita e la sua tragica irreparabilità.

Affliction
Regia e sceneggiatura: Paul Schrader; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Russell Banks (trad. it. *Tormenta*, Einaudi, Torino 1995); *fotografia:* Paul Sarossy; *musica:* Michael Brook; *montaggio:* Jay Rabinowitz; *interpreti:* Nick Nolte, James Coburn, Sissy Spacek, Willem Dafoe, Mary Beth Hurt, Jim True, Marian Deldes; *produzione:* Linda Reisman; *distribuzione:* Cecchi Gori; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 114'.

Il dolce domani
Regia e sceneggiatura: Atom Egoyan; *soggetto:* dal romanzo *The Sweet Hereafter* di Russell Banks (trad. it. *Il dolce domani*, Einaudi, Torino 1997); *fotografia:* Paul Sarossy; *montaggio:* Susan Shipton; *interpreti:* Ian Holm, Caerthan Banks, Sarah Polley, Tom McCamus, Gabrielle Rose, Alberta Watson, Maury Chaykin, Stephanie Morgenstern, Arsinée Khanjian, Earl Pastko; *produzione:* Atom Egoyan e Camelia Frieberg; *distribuzione:* Lucky Red; *origine:* Canada, 1997; *durata:* 192'.

Stefano Della Casa

Provincia profonda

Secondo alcuni si tratta di un effetto-saturazione dell'ambientazione romana: quel dialetto, quei paesaggi, quelle situazioni rischiano di essere troppo ripetitivi anche se l'appassionato di cinema italiano conosce il Lungotevere e i colli proprio come il collega americanista, anche se non c'è mai stato, sa orientarsi tra la sopraelevata di Los Angeles o tra i grattacieli di New York. Altri invece la buttano in politica: tutte le discussioni sul federalismo, sul separatismo, sul boom del Nord-Est e sulla desolazione di un Sud violentato dalla speculazione edilizia hanno orientato l'interesse di registi e sceneggiatori su località diverse da Roma. Altri ancora, più prosaicamente, si limitano a fare dei conti: se si ambienta una storia in una città dove il cinema non è un fatto abituale è possibile trovare sponsor locali e usufruire di convenzioni e di sovvenzioni da parte delle municipalità interessate.

L'oggetto, va da sé, è il fenomeno crescente di decentramento della produzione cinematografica dalla realtà romana a mille altre situazioni sparse su e giù per l'Italia. Vent'anni fa lo spettatore colto e alternativo memorizzava strade e palazzi del quartiere Prati grazie ai film di Nanni Moretti, mentre i *filmgoers* più popolari seguivano Tomas Milian-Nico Giraldi negli inseguimenti in macchina sul Lungotevere o in quelli a piedi tra i mercati di Trastevere. È pur vero che *Milano calibro 9, Torino violenta* e *Napoli si ribella* si affiancavano a *Roma a mano armata*, che Giannini sfoderava qualche battuta in piemontese su sfondo meridionale in *Mimì metallurgico ferito nell'onore* mentre Gigi Proietti è uno stupendo nuovo ricco romano in *L'eredità Ferramonti*. Ma tutto appariva più casuale: anche se gli scenari cambiavano, le storie erano molto simili, e d'altro canto il giovane Verdone faceva ridere tutta Italia affermando «devo andare a Ladispoli», mentre ricordo molto bene un giovane Pippo Baudo chiedere a Giorgio Gaber spiegazioni in diretta televisiva sull'ubicazione del «bar del Giambellino».

La tendenza degli ultimi anni, invece, è quella di una maggiore caratterizzazione del significato locale dei film. Abbiamo già parlato (in «Bianco & Nero», 1-2, gennaio-giugno, 1996) del nuovo paesaggio urbano che emerge dal cinema italiano. Occorrerà però registrare un altro fenomeno che appare evidente, almeno a livello

Chiara Caselli in Cinque giorni di tempesta *di Francesco Calogero*

quantitativo: il prepotente apparire della provincia nello scenario del nuovo cinema italiano. E anche nel mondo della fiction televisiva, un mondo poco studiato ma interessante, almeno per il successo di pubblico che riscuote. A proposito di quest'ultima, è da notare come la Lucca dove il poliziotto privato Eros Pagni indaga nella serie *Il mastino* (con la regia di Ugo Fabrizio Giordani) è una città, a dispetto dei luoghi comuni sulla Toscana del Mulino Bianco e del Chiantishire, dove non si vive di certo un clima da isola felice. Il poliziotto che indaga, naturalmente, è anziano e bonario come spesso avviene nel giallo televisivo italiano della terza età (a partire da Gino Cervi, passando per il Mastroianni di *A che punto è la notte?*, toccando i più recenti Nino Manfredi e Gigi Proietti); un po' meno bonario è il clima, con Ela Weber ripetutamen-

te sottoposta a tentativi di stupro, con signori un po' perversi che spiano dal balcone e vengono poi assassinati. Anche Francesco Massaro, inititolando la sua serie *Provincia segreta*, sembra indicare che non è poi tanto vera la presunta situazione da paradiso terrestre delle città con meno di cinquantamila abitanti: anche lì (soprattutto lì?) troviamo spacciatori, usurai, rampanti con il telefonino, fuoristrada assassini, coazioni sociali al silenzio. E qualche anno fa Sergio Martino aveva ottenuto un successo ancora maggiore con *Delitti segreti,* esplicitamente citando – lui che ha costruito gran parte della sua filmografia lavorando sulla scia dei grandi successi cinematografici americani – la fortunata e controversa serie *Twin Peaks* di David Lynch.

Al cinema, gli eventi più recenti confermano la tendenza a riscoprire il mondo della provincia, anche attraverso l'espediente del *road movie*. La Treviso di Licia Maglietta in *Le acrobate* è un luogo chiuso e arido, per niente paragonabile agli umori forti del lontano (ma recentemente restaurato) *Signore e signori.* Quando Licia Maglietta si recherà a Taranto e incontrerà Valeria Golino, incontrerà anche lì un mondo gretto e limitato: l'unica diversità sono i rumori di fondo (che denotano l'ambientazione meridionale) e i palazzi costruiti in evidente spregio di ogni piano regolatore, caratteristica questa di tutti i film ambientati nel profondo Sud (ricordiamo a questo proposito almeno la scena del matrimonio di *Il ladro di bambini* il cui dialogo è l'unica nota autoriale degli sceneggiatori Rulli e Petraglia, oppure il degrado urbanistico in cui si aggira Penelope Cruz in *La ribelle*). Anche l'irritante faciloneria con la quale viene sciupato il talento di Asia Argento in *Viola bacia tutti* è all'insegna della provincia vissuta come viaggio e come luogo dal quale evadere: peccato che tutto venga vanificato dal tentativo, da parte dello sceneggiatore di Pieraccioni, di sembrare migliore e più "autore" del simpatico comico toscano. La provincia del Nord e del Centro è attraversata, con ogni mezzo di trasporto possibile, anche da Roberto De Francesco nell'ottimo *Cinque giorni di tempesta*: il suo personaggio, un Jean-Louis Trintignant senza l'autista Gassman in *Il sorpasso,* si educa alla vita e alla cattiveria viaggiando senza rete in un mondo in cui, alla fine, ogni tassello trova la sua collocazione (le sceneggiature circolari di Francesco Calogero, basate sulla casualità e sull'interconnessione tra più storie, sono le uniche al tempo stesso tradizionali e innovative dell'attuale cinema italiano).

Siccome spesso i registi (a ragione) accusano la critica di non essere costruttiva, di preferire il soliloquio alla dialettica, ci spingeremo un poco più in là. Questa provincia violentata, luogo geometrico di cattiveria congenita e di perbenismo di facciata, è quasi sempre un fenomeno ambientale, qualcosa come gli osceni palazzoni che fioriscono nei luoghi non edificabili e che trovano anche qualche vescovo pronto a difenderli in nome della povera gente che li abita, quando le prime vittime del degrado sono proprio loro. Sarebbe proprio bello se le storie si spingessero a descrivere il vero e proprio nido di vipere, di intrecci affaristici e sessuali, che la provincia quotidianamente propone.

Pensiamo ad esempio all'ultimo, bellissimo film di Claude Chabrol. Si intitola *Rien ne va plus,* è straordinario nella versione originale e si difende anche in quel-

la italiana grazie alla bravura con cui Elio Pandolfi doppia il protagonista Michel Serrault. È un film che, raccontato, potrebbe sembrare irrisolto visto che si esce dallo spettacolo senza aver ben capito quale legame unisce tra loro i due protagonisti (sono padre e figlia? moglie e marito? amanti spregiudicati o complici gelosi? Vari elementi possono essere usati per suffragare una di queste ipotesi senza – volutamente – che nessuno prevalga svelando l'arcano). Ma la classicità mai manierista di Chabrol produce quel senso in più che è insito nel tocco del grande maestro. La provincia ha sempre affascinato Chabrol: quanti sono i suoi film in cui una stupenda villa di campagna, frequentata da berline di color scuro e con padrone di casa quasi sempre impersonificate dall'eleganza sensuale di Stéphane Audran, è teatro di sordide passioni che sfociano in delitti amorali ma sempre compiuti (e poi gestiti) senza nulla tralasciare del galateo? Citeremo a memoria il delitto volutamente nascosto da Jean Poiret in *L'ispettore Lavardin* («bisogna prima spazzare via il marcio, poi eventualmente arrestare il colpevole», dice l'ispettore, che infatti lascerà libero l'assassino perché l'ucciso era molto peggio); la nemesi biblica che agita la vendetta di *Ucciderò un uomo*; Hitchcock e Welles che circolano nella villa dove si svolgono *I dieci incredibili giorni*; Audran e Piccoli che agiscono dissimulando anche se stessi in *L'amico di famiglia*. Senza dimenticare che la provincia è immediata e nascosta, tenera e brutale proprio come il mazzo di fiori composto da bistecche al

Rocco Papaleo, Massimo Ceccherini e Valerio Mastandrea in Viola bacia tutti *di Giovanni Veronesi*

Valeria Golino e Licia Maglietta in Le acrobate *di Silvio Soldini*

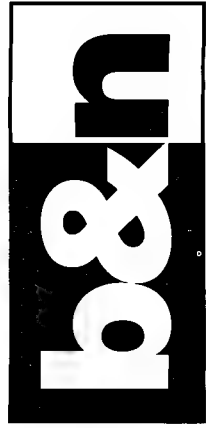
sangue che il macellaio assassino Jean Yanne regala a Stéphane Audran in *Il tagliagole*. La "Francia profonda" di Chabrol risente di passioni politiche e sociali, ci sono deputati e industriali, sacerdoti e ricattatori, politici dal discorso facile e signore capaci di tutto senza rovinare l'acconciatura. Visto che il giallo (soprattutto in televisione) continua a funzionare, prendiamo esempio da Chabrol. Vale più il suo cinema di molte sceneggiature fatte "con spirito europeo"; e val la pena di rifletterci.

Rien ne va plus
Regia e soggetto: Claude Chabrol; *sceneggiatura:* Aurore Chabrol; *fotografia*: Eduardo Serra; *musica*: Matthieu Chabrol; *montaggio*: Monique Fardoulis; *interpreti*: Isabelle Huppert, Michel Serrault, François Clouzet, Jean-François Balmer; *produzione*: Yvon Crenn; *distribuzione:* Bim; *origine:* Francia, 1997; *durata:* 103'.

Viola bacia tutti
Regia: Giovanni Veronesi; *soggetto e sceneggiatura*: Giovanni Veronesi, Rocco Papaleo; *fotografia*: Fabio Cianchetti; *musica*: Pivio e Aldo De Scalzi; *montaggio*: Cecilia Zanuso; *interpreti*: Asia Argento, Massimo Ceccherini, Rocco Papaleo, Valerio Mastandrea; *produzione e distribuzione*: Cecchi Gori; *origine*: Italia, 1998; *durata:* 100'.

libri

bri

lil

Orson Welles in Lo straniero

Si sarebbe detto che il diavolo
in persona si fosse impadronito
di tutto ciò che aveva
la forma di orologio.

Edgar Allan Poe

Altiero Scicchitano

Jean Louis Schefer, le ore e gli dei

Saggiamente, i tipi dei «Cahiers du Cinéma» hanno accompagnato la pubblicazione recente di *Du monde et du mouvement des images*, di Jean Louis Schefer, con la ristampa in edizione tascabile di un libro dello stesso autore edito nel 1980 e introvabile da anni, *L'homme ordinaire du cinéma*. Un'operazione editoriale assolutamente indispensabile, dato che i due testi si specchiano l'uno nell'altro, in modo tale che l'ambiguità insita nelle parole e nelle immagini del primo conserva puntualmente il suo fascino nel secondo ma come se solo l'incrocio dei due liberasse pienamente il loro senso nascosto. Teorico dell'arte (è autore, tra l'altro, di volumi dedicati a Paolo Uccello, a El Greco, a Goya), Jean Louis Schefer, di cui la rivista «Trafic» ospita frequentemente i saggi cinematografici, propone al lettore una riflessione volutamente discontinua, il cui argomentare oscilla senza posa tra metafisica, storia dell'arte, analisi delle immagini e, soprattutto, esperienza (esperimento?) dichiaratamente privata: «Quel che può dire quest'"uomo ordinario" non rientra nel campo di un discorso (della trasmissione di un sapere) ma di una scrittura (di una ricerca il cui l'oggetto non è una costruzione ma l'enigma di un'origine)» (*L'homme ordinaire...*).

Una ricerca che anzitutto rifiuta di sottostare alle costrizioni accademiche del saggio per rivendicare esplicitamente una dimensione personale: «In fondo, è il "sapere" di uno spettatore che qui voglio convocare. Ma è *il mio*, è quindi qualcosa della mia vita che è passato di là». E prima ancora di tentar di capire in che consiste questo "sapere" apparentemente impressionistico, è bene premettere che non si è trovato altro modo di tradurre le parole di Schefer se non prendendole "alla lettera". Se esse appaiono paratattiche, ambigue, talvolta asintattiche, ciò è dovuto al fatto che esse presentavano già questa caratteristica nella lingua francese (e suggeriamo all'eventuale editore italiano di curare particolarmente la traduzione). In realtà, dietro le apparenze del saggio, della riflessione estemporanea, che al con-

tempo si serve della teoria dell'arte e della memoria privata (quella di Schefer bambino: la guerra, i bombardamenti, i volti stralunati e interdetti degli adulti debolmente illuminati dalle lampadine dei rifugi antiaerei), della metafisica e della letteratura, dietro tutto ciò, o forse proprio a causa dell'impossibilità di "convocare" insieme "scritture" tradizionalmente così diverse, si nasconde la poesia.

L'affermazione può apparire sbrigativa, una scorciatoia fin troppo palese per confessare che prima ancora di essere pienamente comprensibili (e, ripeto, *traducibili*, in tutti i sensi), le pagine di Schefer ci sono parse anzitutto squisitamente poetiche. Questa è, per quanto possa infastidire la contaminazione (ma, in fondo, cos'altro facevano i presocratici?), la vera singolarità di Jean Louis Schefer nel campo degli studi cinematografici: trasformare la riflessione erudita, l'ambiguità di una parola al contempo filosofica e personalissima in progetto e esperienza letterari: «E quindi questa esperienza particolare del tempo, del movimento e delle immagini che ho scritto». E come se Schefer avesse applicato l'anamorfosi pittorica all'opera di saggistica, rendendola apparentemente incomprensibile (in particolar modo per quel che concerne *L'homme ordinaire...*) a colui che vuole affrontarla con gli strumenti accademici. Per vedere immagini e significati sia pur frammentari – ma sono frammentari perché straziati, e strazianti –, il lettore deve spostarsi di lato, considerando ciò che sta osservando da una nuova posizione. E non sarà certo un caso se l'unica vera continuità tematica dell'opera di Schefer trova il suo centro mobile nella *posizione* dello spettatore di fronte alle immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche) e nell'invenzione moderna dello stesso spettatore, che in *Du monde et du mouvement...* l'autore fa risalire a Diderot e ai suoi *Salons*. Un tema che attraversa il flusso di parole di Schefer in modo ininterrotto ma non organico, irretito in una scrittura che ignora il principio di non-contraddizione e si serve delle armi dell'ermetismo, dell'opacità, (ma non è fumo negli occhi, basta spostarsi un po', guardare di lato: ecco, ora è più chiaro), appunto della poesia. Questo "io", per esempio, e la sua dilatazione in "noi": si direbbe una rivendicazione del momento privato, nostro e di Schefer, della fruizione cinematografica, un tentativo dichiarato di evitare il rischio del saggio cattedratico. Ma ecco che lo statuto stesso dell'io diventa enigmatico, oscuro, eccolo diventare a sua volta *problema* : «Ignoro, a dire il vero, il ruolo che qui mi è attribuito». A cosa rimandano "io" e "noi", allora? A un immaginario collettivo, a sua volta debitore di una memoria infantile? Ma "noi" non abbiamo vissuto la guerra.

L'ambiguità che colpisce i pronomi si ritrova nell'uso dei deittici "qui", "lì", "questo", "quello", come già nell'*Infinito* di Leopardi (autore di riferimento, insieme a l'Edgar Allan Poe di *Eureka*, di *Du monde et du mouvement...*), scardinando la sintassi francese così rigida e esigente. Inoltre, la frase di Schefer è ricca di doppie negazioni, ossimori, ipallagi, che altro non sono se non l'invenzione dall'uomo escogitata per gridare cortesemente il proprio attonimento di fronte al mondo. I due scritti di Schefer riprendono la struttura poetica della lassa medievale, dove il discorso

non procede se non attraverso illimitate e estenuanti ripetizioni di se stesso. Ma riportato alla contemporaneità è come contaminato dal dubbio moderno, a tal punto che il ritorno ossessivo di concetti oscuri finisce per produrre un senso che nessuna occorrenza era riuscita a sprigionare perché tale senso *non vi era contenuto*.

E forse il momento più felice e intrigante di *L'homme ordinaire...* è la parte centrale, intitolata *Gli dei* dove Schefer – attingendo alla tradizione francese della poesia in prosa (ma anche del blasone), di cui Baudelaire è il massimo rappresentante (e per i francesi Baudelaire è anche il traduttore di Poe) – commenta personalmente alcuni fotogrammi cinematografici riprodotti accanto al testo. Scelta quantomai singolare, quella di ricercare la sostanza di ciò che è in movimento nella fotografia fissa. Stanlio e Ollio, i fenomeni da baraccone di *Freaks*, la disperazione di Michel Simon seduto accanto alla "cagna" di Renoir, l'oscena e funerea Nanà, un improbabile e grottesco Nerone riesumato da chissà quale muto scomparso: tutto un immaginario di pupazzi, di oggetti, feticistico e divino, «lo spettacolo della modestia e della mostruosità umane» (*Du monde et du mouvement...)*. Ma già Kleist aveva capito che la marionetta diventa Dio, quando «la grazia del movimento fa ritorno senza la coscienza» (citato in *Du monde et du mouvement...*). Tante piccole epifanie, crudeli *madeleines* dal significato rovesciato, perché ci ricordano di tutto ciò che

Stan Laurel e Oliver Hardy in Sotto zero *di James Parrot*

Freaks *di Tod Browning*

non abbiamo vissuto, di tutto quel che *non* siamo stati, eppure di tutto quel che si è depositato nella nostra memoria come momento costituente di noi stessi. Non dimentichiamo che è Dio – o "gli dei" – ad averci forgiato a sua immagine e somiglianza, e non il contrario. Poco importa quindi se anche qui il discorso ossessivo di Schefer non è interamente assimilabile e comunicabile (trattasi infatti di un sentimento, più che di un discorso): quelle immagini, le uniche illustrazioni che compaiono nei due libri, non le dimenticheremo mai più. Esse sono, semplicemente, tutto ciò che siamo e tutto ciò che non siamo, le nostre speranze e i nostri timori, il nostro paradiso e il nostro inferno.

«Mediante una semplice alchimia, gli oggetti sono così prestigiosi solo perché sono rari (selezionati) e accessori: non sono componenti dell'universo cinematografico che riconosceremmo perché assomigliano a tutti quelli da noi manipolati, visti o bramati: la loro stoffa è un'altra; li abbiamo desiderati perché sono un destino (la vestaglia di *Piccolo Cesare*, il cappello e il bastone di Fred Astaire, l'orologio di Keechie in *La donna del bandito*, di cui non si vede il quadrante ma che ci dice l'ora inesatta di quell'amore notturno e della maledizione di adolescenti imprigionati a causa di un crimine lontano nell'ombra della loro vita); quel completo di Cary Grant è al contempo la sua ignoranza del pericolo e il ritardo della sua paura: non proietterò qui una coscienza sovrana ma un corpo camuffato, vestito anzitutto di un prisma di piccole passioni, di sequenze di gesti, di parole, d'illuminazione» (*L'homme ordinaire...*). Feticcio puro, allora, ma anche, (ma quindi), Dio. Perché tutto quel che abbiamo ricercato disperatamente nel cinema, secondo Schefer, è un'immagine di noi stessi, e non l'abbiamo mai trovata se non allegorica, rappresentata, composta di tutto ciò che non siamo. Ed è una magnifica intuizione quella di *Du monde et du mouvement...* che consiste nel far risalire questa scoperta terribile (noi uomini, in quanto tali, non siamo delle immagini) alle pitture rupestri della preistoria, dove l'uomo non viene praticamente mai rappresentato. Eppure qualcosa è sfuggito, non tanto una nostra immagine quanto,

appunto, un nostro "destino", cristallizzato in immagini atroci, come quella del nero torso umano di *Freaks* (lo stesso che nel film di Browning accende una sigaretta servendosi unicamente dei denti), che spietatamente, nel testo a lui dedicato, Schefer chiama *le boudin*, il sanguinaccio: «È ciò ancora un uomo? Già un mostro? Un uomo può mai essere altrove che nel proprio volto, vale a dire là dove può essere indifferentemente sublime o atroce? Non so perché questo personaggio di *Freaks* ridotto o condensato in un solo membro (un membro e non un organo) involtolato, a questo manicotto strisciante che ci mostra la fotografia evoca in me l'idea husserliana di quella sottrazione curiosa di fenomeni che permette di raggiungere delle essenze. [...] Siamo dunque "ciò" e nella vita di questa vecchia larva – un bucaniere che nel corso degli arrembaggi avrebbe perso successivamente tutte le sue membra, a forza di essere sciabolato [...] – tremiamo forse immaginando e già sapendo che questo tubo, il quale davanti ai nostri occhi compie ingestioni di fumo, ha conosciuto pene d'amore? E il mostro non è proprio questo, questo perpetuo dolore d'amore e il suo gemito animale?» (*L'homme ordinaire...*).

La ricerca della definizione del corpo umano era già stata oggetto di un libro di Schefer, *L'invention du corps humain* (Éditions Galilée, Paris 1975). In *Du monde et du mouvement...*, il cinema si inserisce in un percorso che abbraccia la storia dell'umanità dalla preistoria a Francis Bacon, a cui Schefer approda alla fine del libro grazie al Joker del *Batman* di Tim Burton, che nella sequenza della distruzione della pinacoteca rifiuta di deturpare un papa di Velazquez rivisto dal pittore dublinese (perché è già sufficientemente straziato? perché Joker vi ha visto, in un lampo di melanconica ironia, lo specchio della propria immagine?). No, non è proprio un caso se Schefer

Catherine Hessling e Werner Krauss in Nanà *di Jean Renoir*

ha intitolato "gli dei" una parte di *L'homme ordinaire...*: «Malgrado le dichiarazioni dello stesso Francis Bacon [...] lo stato, l'ipotesi e l'invenzione di figure, non è il punto d'arrivo di una catena di espressioni e di atteggiamenti formali (storia dell'arte), è la conclusione provvisoria e enigmatica di una successione di ipotesi ideologiche (più teologiche, giuridiche, che formali o accademiche) secondo la quale la rappresentazione del corpo come tale nella sua situazione reale *è sempre stata impossibile*. [...] A tal punto che persino l'espressione più esasperata, la trasgressione più manifesta, la defigurazione più violenta riempiono esattamente il programma ideologico del cristianesimo, vale a dire la definizione morale del corpo. La nostra cultura pia, atea, trasgressiva, non ha mai cessato di muoversi entro questi limiti. Ogni grande artista ne recita la fine, e cioè sperimenta i limiti di questo territorio storico» (*Du monde et du mouvement...*).

Ma in che modo questo discorso finisce per coinvolgere precisamente il cinema? E può il cinema essere considerato una novità che fa irruzione nel "territorio storico" della nostra cultura? Schefer non ha dubbi, sembrerebbe: la novità del cinema consiste nell'aver inserito il tempo nelle immagini, modificando così la percezione che abbiamo di noi stessi (e giustamente Schefer ricorda che le mutazioni che il nostro secolo ha subito sono dovute tanto agli eventi che alla loro possibile registrazione), e nell'aver trasformato i nostri sentimenti in azioni, modificando così la nostra vita intera. In altri termini, se l'uomo ha inventato il cinema, il cinema ha a sua volta inventato quest'uomo particolare la cui «vita criminale», vampirica, consiste nel *consumare* immagini: lo spettatore cinematografico. Aggiungerei, come deduzione di quanto precede, che se in *L'homme ordinaire...* Schefer parla di «vita criminale» dello spettatore, è forse perché il cinema ha portato nelle nostre esistenze l'equivalenza tra vedere e morire. Non solo la morte dell'altro, come in *L'occhio che uccide* di Michael Powell o in *Estasi di un delitto* di Luis Buñuel, dove lo stesso desiderare e vedere la fine dell'altro diventa realtà; ma anche la nostra stessa fine, nel vorticare isterico e pulviscolare, entropico delle immagini che accelerando e deformando il tempo, finiscono per bloccarne il movimento e scaraventarci fuori dal mondo, come nei sogni ottocenteschi di Poe e di Leopardi. L'800, per Schefer, è il secolo in cui l'uomo inventa apposta il "continente onirico" per andarvi a scoprire questa verità: «Il sogno non ha autore» (*Du monde et du mouvement...*).

Il cinema non farebbe allora che *legittimare* la scoperta che la materia stessa del mondo è fatta di tempo (non diversamente dagli "atomi storici" di Giambattista Vico), un tempo che subisce distorsioni, accelerazioni e che, prima o poi, dovrà pur cessare di muoversi, di *girare*. Il cinema non è altro che la macchina rotatoria e vorticosa che aziona, accelera, frena e infine ferma il tempo. E l'immagine ricorrente dei due libri di Schefer è quella della *ruota* e delle sue varianti: ingranaggi, orologi, mulini che sommergono il vampiro di Dreyer sotto «un tempo di farina», giostre che scaraventano via lo psicopatico di *L'altro uomo* non appena il turbinio vertiginoso dei

Jack Nicholson in Batman *di Tim Burton*

cavalli di legno si arresta. «*Eureka* non si è dunque scritto altrimenti che come il sogno che fa l'universo: è una macchina per cancellare tramite accelerazione le immagini. L'accelerazione le analizza e mostra che esse non sono "nulla": nebbia» (*Du monde et du mouvement...*). Schefer fa scorrere nelle pagine dei suoi due libri le *immagini del tempo*, che il cinema non ha mai cessato di ostentare per ricordarci la materia di cui è fatto (e che il cessare del movimento delle immagini non può che significare morte del mondo), per approdare all'immagine perfetta dei *Jacquemarts*, gli automi che sin dal medioevo escono dai nostri campanili per battere l'ora di fronte al grande orologio, pupazzi divini in cui il tempo si fa, letteralmente, carne. Ma se tutto ciò esisteva già nel medioevo e nei secoli precedenti, in cosa consiste l'invenzione del cinema? In nulla, forse. O magari in questo: il cinema è il territorio in cui lo spettatore ha sperimentato (e legittimato) la possibilità di osservare tutto un mondo di immagini che, per la prima volta nella storia dell'umanità non

ha artefice e padrone. Un mondo prodotto dallo spettatore ma in cui esso stesso è assente, come centro impossibile di una circonferenza che lo dissolve nel momento stesso in cui lo pone come perno del proprio movimento.

La scoperta e la legittimazione, allora, del "continente onirico" e quindi della morte di Dio («il sogno non ha autore») va di pari passo con questa atroce verità: noi non siamo padroni delle nostre immagini. E se ci illudiamo di poterle uccidere impunemente, di pregustare, sperare e temere sadicamente la loro morte (la morte di Nanà, della Cagna, del Vampiro di Dreyer, ma anche le disavventure crudeli e burlesche che infliggiamo a Stanlio e Ollio), è solo perché non vogliamo vedere, è solo perché vogliamo ritardare il momento (ed è in questo *ritardo* che consiste il piacere dello spettatore) in cui non potremo più rifiutare di vedere che queste immagini ci hanno creato e sapranno vendicarsi delle offese ricevute, come i *Freaks* di Browning: sono loro a guardare noi, e non il contrario.

«Basterebbe infilare una mano, un indice tra questi oggetti per sollevare il mondo, se non esistesse il pericolo che i raggi che compongono le immagini non riducano il mio corpo in polvere» (*L'homme ordinaire...*). Così già nell'eternità rotatoria in cui vivono le immagini dell'isola di Morel, nel romanzo di Casares che Schefer finge educatamente di ignorare. La macchina di proiezione di Morel è il ripetersi perpetuamente agghiacciante di questo concetto: per diventare finalmente immagine, l'uomo deve morire, scomparire, cancellarsi, diventare, letteralmente, nulla: nebbia, appunto.

Più misterioso invece, in un'opera scritta sotto il segno di Poe, delle ruote del tempo, degli orologi, degli *Jacquemarts*, che Schefer non abbia pensato allo splendido racconto di Poe intitolato *Il diavolo nel campanile*, dove un folletto sconvolge e distrugge un'intera cittadina immaginaria, Vondervotteimittiss (trascrizione fonetica e germanizzante dell'inglese *wonder what time it is*), la cui esistenza è soggetta come condizione *sine qua non* al buon funzionamento della torre campanaria e allo scandire regolare delle ore. A mezzogiorno, appollaiato sul campanile, il folletto si limita a dar tredici rintocchi di campana. Uno di troppo. Un'accelerazione derisoria, ed è la fine. Schefer non menziona mai il racconto di Poe. Ma forse è meglio così. Meglio non pensarci. Se il cinema, e quindi il nostro mondo di immagini, invece di essere abitato da dei, o dai nostri sogni senza autore, fosse, più semplicemente, l'opera del diavolo?

Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris 1997, pp. 92, F 80.

Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris 1997, pp. 208, F 69.

Mario Sesti

Elogio del camaleonte

Iniziamo con due citazioni. Serge Daney: «Come un traghettatore, sono rimasto in mezzo al guado aspettando che qualcuno dalle due rive mi chiamasse o mi tendesse la mano, e dato che questo non avveniva mai, ho iniziato ad alzare la voce e a passare piccoli messaggi, scritti e orali, per trasmettere notizie da una riva all'altra, senza appartenere a nessuna delle due. Né a quella delle persone normali che guardano i film per puro divertimento, né a quella degli eccezionali, quelli che creano, gli artisti, che l'esperienza poi dimostrerà essere anche loro molto normali, in altre parole non degni di essere idealizzati. Ecco, sono stato tanto a lungo nel guado che ho finito per intrigarmi, per diventare parte del paesaggio, come un dignitoso spaventapasseri o una statua d'arte moderna. Dato che non riuscivo a mostrarmi, ho aspettato pazientemente che qualcuno mi vedesse, che si avventurasse dalle mie parti, dalle parti del cinema, la sola grazie alla quale io posso vivere con qualche soddisfazione, e non appena si faceva avanti, lo subissavo di tutto quello che non ero riuscito a dire a nessun altro». Giuseppe Marotta: «Mi domando se non eccedo nell'uso della mia libertà di affacciarmi dalle righe di stampa come una scimmia dal fogliame, interrompendo e confondendo il discorso».

C'è qualcosa di toccante e patetico, di eroico e infantile nel modo in cui la critica cinematografica descrive il proprio posto e la propria figura nello spazio: sia in quello reale del mondo, sia in quello immaginario del cinema. In mezzo a un guado, imboscato nel fogliame, protetto da un titolo e accucciato in settantacinque righe di stampa, tra un'apertura con un'intervista a un conduttore televisivo e una pubblicità delle Timberland. Al crocevia di scambi cruciali per i loro contraenti (desideri contro soldi, messaggi contro intrattenimento, lo spettacolo di una soggettività eccellente sullo schermo contro il valore di un voyeurismo onnipotente che giganteggia in sala), rischia o di trovarsi in una terra di nessuno o di sconfinare nel territorio di qualcuna delle parti in gioco e essere identificato come un fiancheggiatore. O addirittura un doppiogiochista.

«L'unico modo di essere a un tempo schierati dalla parte del cinema esteticamente valido e degli spettatori intelligenti è di stabilire sempre un discorso *diret-*

to fra noi critici e l'opera e il suo autore», scriveva Corrado Terzi nel 1966, come si può leggere oggi nella raccolta dei suoi scritti curata da Lorenzo Pellizzari per il Centro Cinema Città di Cesena. «Michelangelo, ti do un suggerimento fraterno» – scriveva Giuseppe Marotta ad Antonioni nel 1960, come si può leggere nella raccolta delle sue recensioni da poco pubblicata a cura di Gianni Amelio, *Al cinema non fa freddo* – «agguanta un copione di Zavattini, o di Suso Cecchi D'Amico, o di Ennio Flaiano, e attualo senza metterci, di tuo, che la indubbia conoscenza del mezzo cinematografico. Vedrai l'esito. Prego, non c'è di che». L'invisibile, e improbabile, «Grazie» di Antonioni, certifica l'inequivocabilità del metodo: una volta scrivere una recensione era innanzitutto l'atto di una comunicazione con l'autore del film. Come disse una volta durante un dibattito sulla critica organizzato dal Sindacato Critici a metà degli anni '80 il responsabile delle pagine degli spettacoli della «Repubblica», scomparso di recente, Orazio Gavioli (al quale l'evoluzione della critica cinematografica italiana sui quotidiani deve più di quanto in genere si sappia), la differenza tra il contesto in cui si muove oggi la critica e quello degli anni che vanno grossomodo dal primo dopoguerra agli anni '70, è che prima l'interlocutore privilegiato, e spesso l'unico, era il regista del film, oggi, sulla scena si è da tempo insediato invece un interlocutore prima quasi virtuale, il pubblico, ovvero un'*audience* fatta di lettori e non solo di spettatori, con il quale è inevitabile fare i conti.

Cosa pretende, esige, vuole il pubblico dal critico? L'informazione, un giudizio, la personalità di un gusto o l'autorevolezza dell'esercizio di un metodo o di una scrittura? Vuole un cenno d'intesa per iniziare a tifare o un'opinione competente con cui confrontarsi? Gli strumenti necessari alla propria educazione e elevazione o lo spunto e la provocazione per una rissa? Vuole sapere se il film è bello o brutto oppure condividere il sottile piacere della reattività di un soggetto allenato a una costante sovraesposizione al grande schermo?

Molte delle risposte a queste domande sono contenute nelle interviste a sedici critici di cui si compone *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, a cura di Ezio Alberione. Lo scenario che queste conversazioni descrivono non è semplice. La lievitazione mediatica che ha segnato l'ultimo decennio ha aumentato le condizioni di accesso al cinema e alla critica (la pluralità delle fonti di riproduzione, dall'*homevideo* fino al computer; la moltiplicazione degli spazi di informazione e delle riviste), ma ha disorientato la funzione del critico oltre ad averla annegata in un palinsesto di comunicazione e discorsi che spesso, diciamo sempre, lo vede competere con la promozione e la cronaca ad armi impari. La diffusione di una cinefilia di massa, congiurata prima dalla spettacolarizzazione urbana delle pratiche cineclubbistiche poi dalla onnivora programmazione televisiva, ha creato focolai di dogmatismo schermico i cui entusiasmi destano imbarazzo e una conflittuale solidarietà. Una volta il sogno dei direttori di giornali e settimanali era di licenziare il critico specialista per sostituirlo con l'intelletuale non specializzato

Michelangelo Antonioni sul set di I vinti

(periopiù uno scrittore di fama) ora è diventata quella di ridurre i suoi spazi fino a diffondere come inevitabile la necessità di una sua imminente soppressione. Spinto dalla profonda convinzione che gli sia necessario non prendersi mai sul serio, come ritiene igienicamente Morando Morandini, oggi il critico si trova nella difficile situazione di lottare perché, contemporaneamente, qualcuno dei suoi pos-

sibili datori di lavoro continui ancora a farlo. In questo orizzonte il merito dell'inchiesta di Alberione non è tanto quello di mostrare qual è secondo i critici l'attesa che in essi ripone il pubblico, quanto quello di far conoscere cosa i critici pensano dei critici. Aleggia un sentimento diffuso di diffidenza e larvata delusione, spesso si fanno i nomi dei pochissimi colleghi che si stimano e altrettanto frequentemente si evita di fare quello dei colleghi che non si amano. Non emerge affatto, è vero, l'immagine di una corporazione potente e afflitta da un'incrollabile autostima, aleggia invece un vago sentore di disfatta, il ruminare sordo di antiche disillusioni e rancori rimossi.

Conoscere cosa innazitutto un critico si aspetta da un altro critico può essere un metodo più obliquo, e *per questo* più rivelatore, per mettere in luce alcuni noccioli della questione. Corrado Terzi, un critico che apparteneva alla primissima, clandestina cinefilia che sorse agli inizi del secolo, capace addirittura di brevettare il progetto di una proiezione cinematografica in cui è lo spettatore, su un treno, che va incontro a fotogrammi posti su una serie di schermi luminosi collocati a distanza in una galleria, scriveva a proposito di un'opera di Ivens: «La prima sollecitazione che *Zuiderzee* offre è quella di immagini che si liberano dal loro peso narrativo e si dispongono su una traccia orizzontale, in un'armonia di toni inconsueta: un'armonia di inquadrature che vive per la sua parte migliore, il ritmo. Onde è nella memoria che si ritrova la possibilità più sicura del movimento dell'indagine sul film: nella memoria che conserva delle immagini il sapore segreto, e il battito accurato del montaggio». Quando il critico legge un altro critico, ciò che apprezza è innanzitutto il sapore di una lingua, diversa da quella del cinema, modellata, rifinita con cura, addestrata a riprodurre un'emozione senza subirla ciecamente o disperderla. È la bellezza di una voce che presta se stessa a quello dello schermo, che percorre con rapidità e destrezza le infinite geometrie del film, come una goccia d'acqua una finestra o un parabrezza. Di queste voci, e di questa lingua il critico è curioso quanto lo è del cinema (e a volte, anche se può sembrare osceno, lo è anche di più del cinema).

Viviamo, giustamente, un momento di profondo ripensamento critico della cinefilia (che si avverte in molte risposte dei critici nel libro di Alberione), ma se c'è una cosa che essa ha proficuamente insegnato è che non bisogna mai dividere il cinema in serie gerarchiche e di valore: con un metodo esattamente contrario molti dei critici intervistati tendono a descrivere un territorio per contrapporvi gli altri: la critica dei quotidiani versus quella delle riviste, quella accademica contro quella militante, la chiacchiera televisiva contro quella di tendenza.

L'impressione generale è che i critici non siano, oggi, molto curiosi degli altri critici. L'unanimismo non ha mai prodotto della buona letteratura, ma la sensazione di una accentuata territorialità che si avverte in alcune interviste genera spesso il sospetto di un risentimento e una demotivazione che spingono regolarmente alla conta dei propri numi. Quasi sempre gli stessi: Ghezzi, Fofi, Aprà. Non c'è un

critico oggi che non debba loro qualcosa, e spesso qualcosa di importante, ma è possibile che non sia uscito fuori nulla di nuovo o di analogo delle esperienze di teorizzazione o militanza di cui sono stati protagonisti, o che nessuno se ne sia accorto? L'unica a citare uno dei critici più penetranti emersi a livello internazionale, David Thomson, è Irene Bignardi alla quale si deve anche il resoconto meno retorico della propria professione quotidiana: arrivare in una sala di un festival, la mattina, vedere tutti che hanno in mano la testata su cui compare la propria recensione e provare un sensibile sussulto di angoscia da esame. Non c'è un critico che mentre cita Ghezzi, ricordi il gruppo del *Patalogo* in cui quest'ultimo ha maturato il suo stile (e di cui facevano parte Tatti Sanguineti, che su «Panorama» ha rivoluzionato le segnalazioni di film televisivi, Marco Giusti, Alberto Farassino, Giovanni Buttafava, la cui ibridazione di erudizione e ironia avrebbe meritato assai più seguaci di tanti altri maestri riconosciuti). Intendiamoci: non sono minimamente irritato dalla scelta dei nomi o dalla faziosità delle liste (che non sono affatto estranei alle mie), sono inquietato dalla "cortezza" della memoria, dalla sua sgradevole unanimità.

Callisto Cosulich negli anni '70, prima su «Abc» e poi su «Paese Sera», ha dato vita a una sorta di *stand up review*, di recensione all'impronta che riletta oggi somiglia molto al modo in cui una volta si rispondeva, uscendo dalla sala, agli spettatori che entrando chiedevano com'era il film. Un'idea di fusione di informazione e critica, senza snobismi e solennità, il cui influsso non nuocerebbe di certo agli stili della critica contemporanea. Nel libro non se ne trova traccia. Forse perché oggi non ha una rubrica su un quotidiano, ma è singolare che questo accada in un libro dove spesso si lamentano l'inadeguatezza, l'egemonia e i limiti della critica quotidiana, soprattutto da parte di chi non la pratica. Eppure se quello che fa un critico è una spudorata curiosità per gli altri critici, oltre i limiti della avidità e della civetteria, lo è anche una buona memoria. Vorrei precisare che ho rapporti di stima e conoscenza non occasionali con Ghezzi (ho lavorato per qualche anno insieme a lui, nella prima serie di *Fuori orario*, quella dello speciale sulle apparizioni di Hitchcock), che ho rapporti di stima reciproca consolidatisi negli ultimi anni con Fofi. Ma sono sicuro che non si fa un buon servizio né a Fofi né ai suoi lettori quando non si ricorda, ad esempio, che nel 1966 scriveva che *Signore e signori* era un film di imperdonabile volgarità, e oggi invece che è un capolavoro. Io, questo, non lo trovo né bello, né divertente, né stimolante. Il culto della faziosità, della rissa, della cattiveria (che coincide in maniera così sospetta con quello della peggiore televisione: «una bella polemica»), mi sembra un mito commovente. E soprattutto gli preferisco, di gran lunga, la tecnica della discussione senza animosità, dell'eleganza e della prestazione dialettica, non dissociate dalla vigile e ininterrotta verifica della propria umanità.

Scrivere di un film significa anche poter ferire profondamente qualcuno. A differenza di alcuni critici che nel libro di Alberione confessano di non amare l'hor-

ror, io ne sono un affezionato spettatore: ma ho orrore del sangue fatto scorrere da un attacco o da una chiusa sdegnata o risentita o crudelmente spiritosa. Oltre alla curiosità, e la memoria, nel mio personalissimo e fazioso taccuino in cui una divinità a me sconosciuta ha trascritto i principi della buona critica, trovo un sostantivo che nessuno mi ha mai convinto a mettere in discussione, soprattutto nella critica: pietà.

Per questo trovo risibile che un critico colto e originale, dal bellissimo cognome conradiano, Escobar, possa essere convinto davvero che il degrado della critica è dovuto soprattutto al fatto che i critici italiani sono troppo buoni con i film di produzione nazionale. Se anche questo fosse vero (ma nella mia esperienza ci sono molti giovani registi che non si sono più riavuti dalla lettura della critica al loro esordio: lo inviterei a un esame delle loro cartelle cliniche prima di riconsolidarsi in tali asserzioni), mi sarebbe piaciuto che queste fossero accompagnate, come contrappeso, anche da una considerazione opposta: esiste nel pubblico italiano, che decreta il successo di film atroci come *Il rapporto Pelican* o *Independence Day* (campioni assai rappresentativi di un cinema americano nel peggior decennio della sua storia prestigiosa), l'orgogliosa attitudine alla pratica di una vera e propria apartheid nei confronti del cinema italiano, discriminandolo in quanto tale, assai prima di porsi il problema se valga la pena vederlo o meno. Trovo che questo sia di gran lunga più umiliante, per un critico, del presunto buonismo dei suoi colleghi.

Non vorrei, ancora una volta, ingenerare false impressioni: ho letto con avidità il libro di Alberione (sono molto curioso degli altri critici), e vi ho trovato la voce di molti che hanno animato il genere negli ultimi anni, affiacciandovisi anche di recente, da Gianni Canova ad Alberto Pezzotta (al quale si deve, insieme alla Bignardi, l'altra enunciazione della verità, più forte di tutte le dichiarazioni di principi: «Accanto alle motivazioni romantiche che si possono avere a diciotto anni, mi sembra che uno dei più grandi moventi al fatto di iniziare a scrivere di cinema sia il sogno di essere pagati per andare al cinema, perdipiù gratuitamente.

Nel momento in cui, per vivere, devo fare un altro lavoro, è evidente che non rientro nella categoria di questi fortunati professionisti»), da Bruno Fornara (una voce quieta, di arguzia e emotività *apparentemente* imperturbabili, che comunica quasi in sottotono ma cui si deve la più bella recensione di uno dei pochi, bellissimi film americani degli ultimi anni: *Fargo*) a Mereghetti, lo scrittore/archiviatore di cinema di maggior successo editoriale dal dopoguerra a oggi, l'unico critico cui sia riuscito – parafrasando Fellini che definì il successo come la trasformazione di se stessi in aggettivo – di essere diventato un sostantivo (*il* Mereghetti, quasi due chili di schede di cinema che ogni critico ha oggi sullo scaffale di più comoda consultazione), a Roberto Nepoti (il più sottile, mi sembra, nell'arte difficile della negoziazione di competenza e comunicazione, assai più avvincente della religiosità dell'indignazione e del rigore che serpeggia come

vocazione in molte risposte degli intervistati). Tutti nati e operanti a Milano o dintorni. È un dato su cui riflettere: dunque, nella capitale immorale dell'ultimo decennio si è svilupata una cultura, anticorpo, che, almeno nella critica cinematografica, si manifesta con i segni di una severità, o di un "razionalismo lombardo", di un gusto dell'intransigenza, che è un modo sicuramente non occasionale di "essere presenti al proprio tempo" (qualità fondamentale dell'attività della critica, per più di uno degli intervistati).

La relazione tra questi caratteri e il suo contesto mi sembra allo stesso tempo troppo appariscente per non essere indagata più a fondo e troppo trasparente per non essere presa in considerazione, e al libro va il merito di averla implicitamente suggerita. Mi chiedo, tuttavia, se non sia altrettanto significativo che dodici intervistati su sedici vivano e/o lavorino proprio in quella zona. Ora, non penso minimamente che sia un libro di ispirazione leghista, ma solo per evitarne il sospetto odioso, non sarebbe stato semplicemente più opportuno modularne la campionatura? Ci sono almeno due voci, la cui personalità manca a questa polifonia (di *intonation* squisitamente nordista): Alberto Crespi (la Bignardi, sempre lei, l'infame quotidianista, è l'unica a citarlo) e Valerio Caprara, il cui imperdonabile difetto è quello di vivere a sud di Firenze e di ostinarsi a non traslocare ad almeno cento chilometri dall'abitazione di Alberione (a proposito, lo humor – vocabolo che implica sia l'ironia che l'autoironia – c'è bisogno di dover sottolineare quanto sia connaturato alla libertà e al potere immaginario della critica?)

Le stroncature di Marotta, tra i suoi scritti raccolti da Amelio – letteralmente irresistibile quella di *Cartagine in fiamme* – sono un esempio sorprendente dell'uso che dello humor si può fare nella critica, anche come antidoto alla sublime commozione per se stessi che spesso si accompagna al fuoco dell'indignazione e del rigore). Ciò non significa affatto che il libro non affronti una questione cruciale (la critica, oggi) che spesso viene rifiutata dalla critica stessa, o che non offra in continuazione stimoli per dettagliare in modo non convenzionale l'esperienza del critico. «È solo quando mi metto a scrivere che ritrovo un rapporto con il film – dice Paola Malanga, la più giovane insieme a Pezzotta – e talvolta è così intenso che mi sembra di viverlo solo in quel momento»: ecco un esempio di critica della critica che illumina d'improvviso, per analogia, il lavoro che la critica fa tra un film e il suo spettatore, quello di *rivelare* a quest'ultimo ciò che *già aveva saputo* vedendo il film. Altre volte il critico, senza supponenza o solennità, se ne esce fuori con alcune semplici e essenziali indicazioni di metodo (come fanno degli istruttori che ti indicano la giusta posizione del corpo, nel tennis o nello sci) che valgono più di un'estetica o un'etica della critica. Come Roberto Nepoti: «L'autore si deve un po'nascondere, perché il cinema non dev'essere un'esibizione, ma una maniera mediata di raccontare delle cose scegliendo il posto giusto per se stessi e per la macchina da presa. E questo discorso vale anche per il critico, che deve scegliere la posizione giusta di fronte a un film (cosa che non so se riesco sempre a fare)».

Per me la posizione giusta è quella più *mimetica*, la critica, come dice Daney e come anni prima sosteneva implicitamente Marotta identificandosi in una scimmia nascosta nel fogliame, è l'arte di confondersi nel paesaggio. In questo senso mi chiedo se sia poi così vero quello che sostengono molti critici intervistati nel libro, per i quali il piacere della critica è indissolubilmente legato all'emergenza di una soggettività. Non voglio dire che questa non faccia parte della fisiologia stessa della critica, ma solo mettere in dubbio se la sua messa in scena debba essere celebrata nella sua scrittura. Secondo me la bellezza della critica, è quella di una soggettività vicaria, irreperibile, sfuggente, imprendibile, come il fuori campo di un film di genere nella Hollywood degli anni '30 o '40. La voce del critico somiglia all'apporto di uno sceneggiatore o di un direttore della fotografia, è indissolubile dal corpo del film, la voce del critico è come quella del traduttore o del doppiatore (devo questa analogia ad Alberto Pezzotta), che non dicono mai «Io» pur *essendoci* come nessun altro dentro al film nel momento in cui lo restituiscono con la propria lingua. Come i migliori movimenti di macchina, secondo Orson Welles, il corpo del critico, non si *deve vedere* mai. Perché è il modo più potente e civile di dire «Io», senza mai farlo. Se il critico dovesse scegliersi una musa tra i grandi autori del cinema, essa non sarebbe Hitchcock, che sentiva il bisogno di firmare ogni film con il suo doppio mento, ma Hawks che non firmò mai neanche un'inquadratura pur facendo film tra i più personali e inconfondibili mai realizzati.

Proprio per questa ragione, un altro dei limiti della concezione implicita della critica, nel libro di Alberione, mi sembra un'eccessiva identificazione del critico con un nome sotto l'occhiello. C'è un operatore culturale di Palermo, Alessandro Rais, che ha organizzato negli ultimi anni seminari di cinema, seguitissimi da individui di ogni età e estrazione, coinvolgendo personalità rimosse come De Seta o maestri riconosciuti come Kiarostami, e di cui non si trova citazione nel libro. Mi rendo conto che Palermo è davvero troppo lontana da Milano per essere presa in considerazione, ma temo che quel tipo di lavoro, per tenere in vita il sentimento e la passione della critica, e non solo la critica stessa, sia più utile delle ultime annate di «Segnocinema» e «Filmcritica» messe assieme.

C'è da diversi anni al lavoro una generazione di programmatori televisivi i cui gusti, i cui orientamenti e la cui cultura, sono particolarmente decisivi, nel bene e nel male, nella formazione delle nuove platee di adolescenti, non sarebbe stato giusto dargli voce, conoscerli e capire da che galassia provengono e come fanno a sostituirsi perfettamente agli esseri umani, non è un modo anche quello (e come) di fare critica? E a proposito di nuove tecnologie e di navigazioni virtuali, come si chiama quell'emozione che si genera (Come si chiama? Come diavolo si chiama?), quando attendiamo che, su Internet, Netscape carichi l'immagine di un film, imperfetta e alonale come quella di una foto che appare nello sviluppo in un bagno di acido, una macchia di contrasti di luce sagomati come riflessi di luce sull'occhio di un insetto, come si chiama la frustrazione e anche la bellezza di quell'attesa?

Bisogna faticare per trovare risposta a questa domanda che per me *fa parte*, oggi, della critica, ma sono sicuro che da qualche parte c'è qualcuno che se ne occupa, forse non su un quotidiano o su una rivista (a onor del vero ne parla, sotto un'altra angolazione, Ghezzi in *Il mezzo è l'aria*: ma ritenendo che sia solo frustrazione e basta, posizione sorprendentemente conservatrice per il suo stile). E se non la trovo, questo è un limite della mia curiosità e non della pigrizia intellettuale, della corruzione, dell'abbandono dei sacri valori che vedo, scandalizzato, nel territorio vicino al mio. Insomma, non riesco a condividere, più che il contenuto, il tono e la poetica di molte risposte dei critici occupati innanzitutto a recensire il degrado della critica e a porre in quarantena le isole di purezza. Condivido pienamente l'irritazione di Paola Malanga quando registra l'incursione negli spazi della critica di giornalisti o intellettuali di diversa estrazione che vanificano, di fatto, qualsiasi serio sforzo di preparazione, studio, attenzione, informazione in chi ritiene che, per fare il critico, sia necessario innanzitutto tale esercizio. Ma mi chiedo se ci sia niente di più gratificante e comico della trasformazione in caricatura del critico di coloro che, col proprio voluttoso dilettantismo, implicitamente disprezzano della critica proprio tale specializzazione. Non è meraviglioso Curzio Maltese che fa rilievi sulla sceneggiatura di un film (chiedetegli qual è la differenza tra una sceneggiatura dalla stesura all'americana e una con la stesura all'italiana), e c'è qualcosa di più irresistibile dell'ultimo scrittore cannibale che squittisce di gioia di fronte a una inquadratura del più ignorante dei registi *splatter* in cui un serial killer fa a pezzi un orsetto di peluche con una motosega? C'è soddisfazione più godibile che vedere un giornalista o un magistrato o un *opinion maker* o un pubblicitario ammirarsi allo specchio per vedere come gli sta bene la casacchina del critico («belli i costumi, bella la fotografia»)?

È il mestiere più bello del mondo, perdinci, perché allora molti nelle interviste del libro hanno quell'aria di severità e stoicismo? È il mestiere più bello del mondo soprattutto oggi che i quotidiani sono pieni di editorialisti ottantenni attaccati al loro impianto a goccia e di banchieri di Rifondazione che sbavano per fare una recensione, oggi che i caporedattori chiamano la polizia se nomini Anghelopulos, oggi che si può essere esposti a un vero linciaggio pubblico per una recensione positiva di *Vive l'amour* (com'è successo, davvero, a una quotidianista, infame).

Lasciamo le rubriche dei supplementi dei quotidiani e tutte le "minicritiche" possibili a soubrette della televisione e della critica televisiva, ad animali esotici, stilisti, esploratori, piante d'arredamento, forni a microonde, nani e ballerine. E dedichiamoci ad altro. Alla scuola italiana, per esempio, il posto più sfigato che conosco. Non ci troverete né politici, né cinefili, né giornalisti. Lì, davvero, si può entrare nell'arena, non duellando tra territori dominati da testate o firme diverse che sognano una bella polemica, ma *faccia a faccia* col pubblico reale. Quello che, con determinazione profondamente democratica, evita accuratamente *tutti* i territori della critica, non solo non compra e non legge le riviste di cinema, ma

neanche i quotidiani. Né Curzio Maltese, né Fofi, Ghezzi o Aprà. Avete mai provato ad affrontare una platea di sedicenni assorti cui proporre un film in bianco e nero degli anni '60 o un sonetto di Cavalcanti produce lo stessa arcana sensazione di lontananza siderale? Avete mai provato ad affrontarli dopo la proiezione di *I pugni in tasca* di Bellocchio o *Gli amori di una bionda* di Forman? Non c'è cosa più dura e eccitante, niente che mi sia capitato, negli ultimi anni, che mi abbia fatto sentire così vivo, come critico.

Di cosa parliamo quando parliamo di cinema. Riflessioni su cinema, critica e quant'altro, a cura di Ezio Alberione, Loggia de' Lanzi, Firenze 1997, pp. 184, L. 15.000.

Giuseppe Marotta, *Al cinema non fa freddo*, a cura di Gianni Amelio, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1997, pp. 208, L. 19.000.

Corrado Terzi, *La quadratura del cinema. Scritti 1940-1995*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Il Ponte Vecchio/Centro Cinema Città di Cesena, Cesena 1997, pp. 290, s.i.p.

Gualtiero De Santi

L'inafferrabile Za

Torna finalmente *Un paese*, lo straordinario volume di Zavattini e Paul Strand uscito nel 1955 per i tipi della Einaudi e poi mai più ripubblicato a causa del mancato consenso del fotografo e cineasta statunitense. *Un paese*, (lo ricordiamo per memoria a chi, per ragioni anagrafiche, potrebbe non esserne al corrente), doveva far parte di un progetto molto più ampio, che facesse perno su una mescolanza di immagini e scrittura diretta in grado di dar conto della vita quotidiana delle persone: «Quanti soldi ha in tasca quest'uomo che passa per la piazza, dove sta andando, cosa vuole, cosa mangia». Una variazione o versione, popolare e fotografica, dell'ipotesi zavattiniana dell'inseguimento, meglio ancora di un avvicinamento molecolare e materiale all'esistenza comune. Tutto questo stava in previsione di una collana einaudiana, che avrebbe dovuto intitolarsi "Italia mia" sotto la direzione di Zavattini, e di cui il lavoro a quattro mani con Paul Strand avrebbe costituito il primo originale tassello. Gli autori dei vari volumi sarebbero dovuti essere personaggi noti e non, specialmente dell'ambiente cinematografico. Ma alla precisa condizione di ritrovarsi portatori del più puro "spirito neorealistico", il che significa (citiamo dalla introduzione dello stesso Zavattini), «una vera carità di tempo, di occhi, di orecchi, data ai fatti, alla gente del proprio paese».

«Volevo soprattutto mandare in giro per l'Italia dei giovani, uno si sarebbe fermato a parlare un po' con un muratore usando anche la sua Leica o Condor, un altro con un meccanico, un altro con chi incontrava, ma la convinzione era questa: dovunque si fermeranno va bene, con chiunque parleranno va bene, va bene, va bene». Come di consueto, Za riservò a se stesso la parte dell'organizzatore e dell'inventore di idee. Fu lui sostanzialmente a indicare e quasi erudire Strand, conosciuto a Perugia durante un convegno internazionale sul Neorealismo cui prese parte anche Pudovkin. E fu ancora lui a proporre il percorso tematico luzzarese come primo tratto dell'indagine: «Quando arrivo da fuori, appena tocco questa mia zona natale, comincio senza accorgermene a parlare in dialetto. Nessuno crederà che una volta ebbi la voglia repentina di mangiare del pane del mio paese, così partii sui due piedi da Milano, e quella notte mi addormentai col letto pieno di briciole».

La scelta di Luzzara in quanto luogo emblematico, venne motivata col fatto di essere conosciuta da uno dei due autori. Ciò avrebbe semplificato le ricerche. Ma è una precisazione – questa di Zavattini – palesemente riduttiva. Oggi è infatti evidente che quella di Luzzara era in fondo un'indicazione obbligata, o almeno necessaria già in quegli anni '50: quasi l'inizio di un ritorno alle radici naturali e contadine, che Za avrebbe privilegiato nell'ultimo periodo della sua attività con le liriche in neo-volgare. Non fosse che per questo, Zavattini è il vero autore del volume. Certo, il paesaggio della Bassa appare filtrato dall'obiettivo di Paul Strand con un taglio e una luce portatori di esiti memorabili. Ma tali risultati rimangono poi subordinati a quel significato di fondo che ci arriva dalla visione d'insieme, fatta discendere dall'esistenza reale e da come essa si concentra nelle testimonianze e nei lacerti fotografici. Una tale visione – non è inutile dirlo – appartiene chiaramente al solo Zavattini. Ciò a malgrado che egli si fosse ritagliato il ruolo di semplice trascrittore e ordinatore delle diverse "voci" che accompagnano le immagini. Veri e propri lemmi culturali intanto che antropologici, capaci di consentire la lettura di tutt'intera un'epoca e una società. Le confidenze e le parole dei compaesani luzzaresi – non tradite nello spirito in grazia del piglio neorealista che Zavattini poeticamente impersonava – sono nondimeno riviste e ritrascritte dallo scrittore. Meglio, quella vasta galleria di personaggi in carne e ossa, con le loro vicissitudini e storie, è mossa a raccontare da un estro creativo e fantastico che sa risvegliare in loro stessi emozioni e pensieri.

Ma è, poi, pur sempre la mente di Za a convertire la cronaca in materiale significativo, che suona persuasivamente perché racconta la vita vera. Quale è dunque l'ora più abbagliante e più bella di Luzzara? Sarebbe (annota Za trascrivendo dal gergo colloquiale di un suo interlocutore), quando nel corso dell'inverno lui – che è un impiegato municipale – «viene fuori dal caldo» e «il freddo gli dà un piacere che non riesce a spiegare, e corro a passetti brevi per dieci o quindici metri, dice, mentre si accendono i lampioni sopra la sua testa e saluto la gente che incontro con dei ciao secchi, allegri»: «cmè quand a sa scapa sota al portagh parchè a ve zò 'n sguasaròt», come quando si scappa sotto i portici a causa di un improvviso acquazzone.

Il passaggio dalla terza alla prima persona – per altro già presente nel testo in dialetto – segnala un'immersione nella densità materiale del luogo. Per Za comunque, l'ora più bella era quella del mezzogiorno, oppure quella avanti il tramonto del sole – e qui la scrittura si abbandona a un proprio flusso, a propri ritmi e velocità, in cui entrano i processi della crescita e delle stagioni, il sudore ma anche la felicità del quotidiano.

È tutta una vicenda che si riflette nelle fattezze e nelle immagini di quei compaesani, che tratteggiano un compendio di corpi e gesti e professioni in un'Italia ancora viva cinquanta anni fa, ma oggi totalmente scomparsa. Quella ancora di un universo sociale in oscillazione tra una struttura arcaico-contadina, e i primi presentimenti di una modernizzazione omologante e tecnologica.

Mimmo Frassineti

Cesare Zavattini

I personaggi di Cesare Zavattini e dell'americano Strand sono stracciaroli, maniscalchi, braccianti e affittuari di poderi, bifolchi e mediatori di formaggi, lattaie e mondine. Persone giovani incerte del proprio futuro e in cerca d'occupazione, e gente anziana timorosa di finire la propria vita in un ricovero per vecchi e indigenti. «Io voglio morire lo stesso giorno che non sono più buono di vestirmi e di svestirmi da solo».

Ma è un mondo che ha pur preso coscienza dei diritti e della propria storia. Onde il rivolo acceso delle memorie resistenziali raccontate dal basso e ugualmente la consapevolezza di una personale dignità da difendere. «Il mio lavoro lo faccio nella stalla, sono circa dodici ore al giorno e guadagno trecentottantamila lire che mi pagano parte in natura, parte in denaro... Ci vorrebbero più macchine e più rispetto».

Alla stessa stregua delle cose, le persone delineate quasi sembrano assorbire l'impegno e la presenza dei due autori-interpreti, la loro fatica tanto quanto la creatività. È un aspetto che Zavattini ritrova in quel suo collaboratore yankee che gli cesella le immagini: «Anche un albero non è mai solitario per Strand, lui è l'altro albero». Questo succede a maggior ragione nel suo caso: allorquando si prova a toccare e a raggiungere quella che lui chiama la "qualsiasità" dei suoi personaggi e in essi alla fine si cala, incantandoli e coivolgendoli con la sua fantasia. Trasportando la loro cor-

rentezza e cordialità di nativi, colti simpateticamente dall'occhio lucido di Strand in un colloquio col tempo e collo spazio, nell'eccezionalità di personaggi nondimeno quotidiani e normali. Anche per tale tramite ci si approssima a una delle questioni tutt'ora inindagate, o non ancora sufficientemente approfondite, dell'operosità zavattiniana: la sua idea di cinema. È un tema sul quale lo scrittore si era mostrato precisissimo e tuttavia impreciso allo stesso tempo: «Mentirei se dicessi che il cinema mi è servito per dire cose che altrimenti non avrei potuto dire. Chi mi impediva di andare fino in fondo? Se mi sono buttato nel cinema, in un primo momento, espettorando immaginazione è perché avevo una natura dotata di vari tipi di energia, chiamiamoli così, potevo fare, immaginare tante cose che in fondo erano consuete nel tempo» (ciò nella prefazione a *Basta coi soggetti!*, nel 1979).

Tornano strisce di immagini e possibilità applicate alle cose comuni. La poetica zavattiniana tende prima ad avvicinare, poi a scardinare ogni apparato tradizionale – non in nome di un malinteso avanguardismo formalista, ma invece in un'ottica di condivisione e socializzazione anche del gesto creativo e estetico.

Si è trattato di un aspetto che prefigurava piuttosto una posizione, una inclinazione che non invece una effettiva realtà, ostacolata dagli apparati produttivi e poli-

Carlo Battisti in Umberto D *di Vittorio De Sica*

tici (ma anche intellettuali) oltreché dalla relativa corrispondenza e condiscendenza di quanti – registi, interpreti, testimoni e esecutori culturali – dovevano tradurre nel concreto le idee e le sollecitazioni di Za. Alle quali non rende giustizia neppure il tardivo exploit di *La veritàaaa* – questo occorre pur dirlo.

La straordinarietà di Zavattini, tuttora fraintesa, è che egli agisca al centro di una costellazione culturale e artistica che trascende l'ambito meramente italiano per allargarsi all'Europa e al mondo. Attraverso Za – scrive Mino Argentieri nella sua introduzione a *Polemica col mio tempo* (adesso reimpresso dalla Bompiani insieme con *Il banale non esiste*) – ci si imbatte in Herbert Marcuse, quello della *Nuova sensibilità*, e in Boris Arvatov, in Dziga Vertov o in John Grierson, per tacere dei surrealisti, delle numerose avanguardie culturali e ideologiche nella prima metà del secolo, oltreché di una linea italiana non rubricata o declinabile sotto alcuna corrente o cordata.

Per Zavattini, il cinema è l'oggetto idoneo a fornire rivelazione alle cose, in grado di configurare una posizione decisamente attiva nei confronti del mondo. Questa concezione travolge ogni idea di rappresentazione, o di finzione, traducendosi all'interno della stessa realtà. Nella trasformazione della *Lebenswelt*, secondo quanto sostiene Marcuse, la società diviene essa medesima un'opera d'arte. E ognuno diventa artista: ma anche ognuno cessa di essere artista.

L'umanesimo zavattiniano suppone insomma una radicalità che elimina in una volta sola qualsiasi distinzione tra la vita pratica e la fantasia, sopprimendo anche la stessa nozione di estetica e creatività (del cineasta o del letterato e del pittore, senza alcuna differenza). Servono gesti, azioni e non invece parole – scrive Zavattini a Valentino Bompiani in una lettera del luglio '43, dopo il trauma del bombardamento del quartiere di San Lorenzo. «Bisogna sfatare tante leggende compresa quella dell'arte se vogliamo veramente andare avanti. Vedo così bene che non andremo avanti in gran parte per colpa dell'intelligenza». Onde la brusca cancellazione di tutto ciò che ricadesse sotto il dominio di una mente e una verbalità, sottratte alla vita reale. «La cosa cui oggi miro, ma in silenzio, è questa, che mi trova d'accordo con te, lo so benissimo: che l'idea che mi si è chiarita in testa non è veramente chiara sino al giorno in cui non agirò per questa idea e soffrirò (uguale a: fare veramente qualche cosa per gli altri), quindi fine della nostra corrispondenza come di ogni altra corrispondenza del genere».

Il paradossale colpo d'ala finale non storna o toglie il sospetto che Valentino Bompiani non fosse per nulla d'accordo col suo candido corrispondente. L'ingenuità, la poeticità di Zavattini consiste anche nell'immaginare interlocutori diversi dall'usuale e in ogni caso all'altezza delle sue propensioni. Ma neppure questo elimina la oggettiva radicalità della sua proposta: aboliamo l'arte! Da cui una netta differenziazione dal complessivo apparato economico e organizzativo, come anche artistico, del cinema italiano. E una posizione assolutamente polemica verso il proprio tempo, che Mino Argentieri ripercorre nel saggio denso e corposo che introduce al

volume sopra ricordato, intanto abbracciando l'estremismo (se così si può dire) o almeno il radicalismo zavattiniano nella critica cui sottopone il conservatorismo tipico agli intellettuali italiani e indi sviluppando le idee e le specifiche proposizioni zavattiniane non all'interno della sua poetica, o di quella parte di poetica e di poesia che ci rimandano i suoi film, ma sull'abbrivo del metodo. Ciò soprattutto nella parte in cui esso postula la sortita dai "falsi assoluti" (inclusa l'invenzione estetica) per finalmente entrare dentro le cose.

La prima conseguenza inferibile è che il Neorealismo di Zavattini non sarebbe propriamente scrittura, ma bensì conoscenza non scindibile da meraviglia, abito mentale tanto quanto intellettuale e morale. L'importanza accordata da Za al soggetto cinematografico, ribadita in numerose occasioni, suppone non paradossalmente una qualche svalutazione del soggetto stesso – visto come abbozzo, progettazione – in favore delle immagini filmiche. Ma poi quelle stesse immagini (e qui entra in ballo il carattere totalmente innovativo dell'opera di Zavattini) in nulla si identificano con quelle realizzate dal cinema corrente, anche democratico e di qualità.

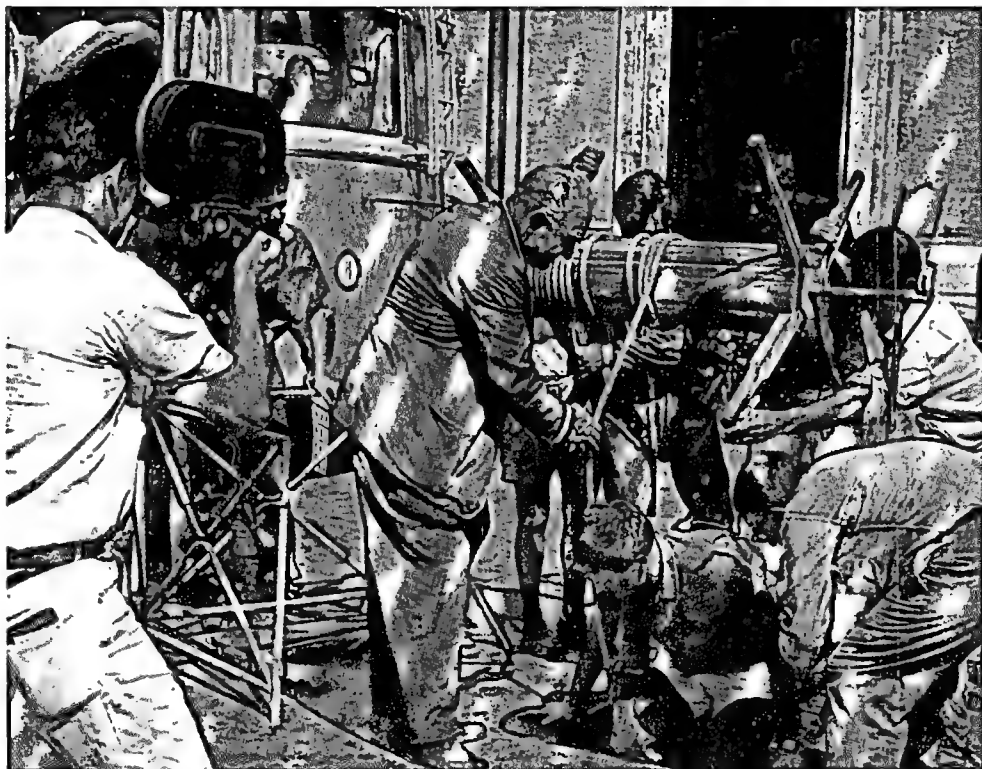
Quelle di Za sono invece immagini inseguite e non raggiunte, mai possedute, forse mai portate al cinema: probabilmente anche non realizzabili per il mezzo della tecnica e della mera invenzione. Scrive Argentieri: «Non si è compreso che Zavattini ha focalizzato una ipotesi di cinema altro, rivoluzionaria in quanto decondizionato dalle strettoie economiche e linguistiche in cui la scrittura cinematografica è finita immediatamente. Una ipotesi rivoluzionaria in quanto fautrice di un effettivo e completo uso sociale del mezzo espressivo, a proposito del quale molti hanno creduto che fosse automaticamente espletato dalla ramificazione della circuitazione cinematografica oppure che bastasse rimaneggiare i contenuti ideologici, per stimarsi paghi». E conclude significativamente: «Zavattini, all'inverso, punta alla eruzione di una coscienza cinematografica di massa, alla trasformazione del pubblico da oggetto a soggetto comunicativo». In una tale prospettiva ogni esperienza e teorizzazione si colloca in retroguardia. Persino (afferma Argentieri) Medvedkin, che realizzava brevi film sceneggiati insieme con i contadini e gli operai sovietici, e persino Vertov, che infine utilizza a totale sua discrezione i materiali fornitigli dai suoi corrispondenti e collaboratori, i cosiddetti Kinoki. Anche le più estreme realizzazioni formaliste e lo stesso movimento surrealista restavano arretrati. Il fatto è che il punto d'arrivo di Za non è la creazione di una nuova cultura e di una nuova arte e meno che meno di una nuova intellighentsia, ma invece «l'attrazione di una convivenza attivamente partecipata da tutti nel cambiamento». Una simbiosi indagata, studiata ma anche spontanea, fra la vita e il cinema (che in sé ingloba anche la letteratura). Anzi, per Giacomo Gambetti (curatore appunto del volume, *Cesare Zavattini: cinema e vita*, 1996), le «intuizioni geniali ma forse non sistematiche della letteratura si sono legate immediatamente nel cinema».

Entra finalmente in ballo – inevitabilmente – l'altra grande prerogativa di Zavattini: la vocazione dello scrittore, che giusto nel rapporto con il cinema avrebbe

Grazia Neri

Cesare Zavattini nel suo quartiere

consentito il contatto con situazioni economiche, culturali, politiche molto acute e conflittuali, che la società letteraria del tempo tendeva intanto a rimuovere, o almeno a sublimare. Quella che molti studiosi hanno definito l'anomalia di Za nel quadro della nostra cultura, la sua straordinaria unicità, diviene per Gambetti proprio nel passaggio al cinema il pieno pregio della libertà inventiva e fantastica, «intuizione culturale di volta in volta condizionata o esaltata dalla realtà».

Il critico emiliano legge l'avventura cinematografica di Zavattini proprio come una crescita del narratore nel suo partecipare all'esistenza. Per questo, lo Za neorealista è di necessità diverso da quello più ondivago dei libri, come altrettanto dall'inventore genialissimo di formule giornalistiche lungo il corso degli anni '30. Allo stesso modo il cinema "alternativo" da lui propugnato, anzi da lui inventato, libero da condizionamenti e da qualunque progettazione meramente tecnica, per quanto impreciso negli esiti, trascende in fatto il cliché neorealista. Anche se non vanifica e azzera il cinema che tutti gli hanno sempre attribuito. Di qui, con buona probabilità, l'isolamento di Zavattini nelle sue coraggiosissime battaglie: quella vitalità e irriduci-

Enrico Santelli – Reporters Associati

Sul set di I misteri di Roma

bilità che divenivano scomode per qualsiasi "cinematografante" e per chiunque si fosse trovato a collaborare con lui. Sempre Gambetti, nel suo bellissimo saggio, rigoroso e preciso, ma soprattutto improntato della tensione morale che abbiamo conosciuto in Za, chiama in causa il rapporto difficile con Vittorio De Sica. «Ho fatto *Umberto D* – scrive Zavattini – facendolo meglio che ho potuto mentre teoricamente c'erano in me dei presagi di uno sviluppo del pensiero o del linguaggio cinematografico, eccetera, io ero ancorato, praticamente, a certe esigenze che facevano parte della mia collaborazione con un uomo come De Sica».

Lo Zavattini "scopritore", "ispiratore", "inventore", "ultrainnovatore" non sta nel limite delle idee e della prassi desichiana. Al dramma di una mediazione per natura traditrice del progetto originario, si somma quello della differente impostazione e, non ultimo, della manifesta e ripetuta proclività di De Sica nel rivendicare a se stesso la totale paternità dei propri film. Siamo alle note dolenti della condizione ingrata dello scrittore di cinema, sommerso dagli interventi altrui e abitualmente travisato. Ma nel nostro caso è anche questione del rapporto tra due persone troppo differenti,

pur se mosse da una non comune reciproca comprensione. Nel volume edito da Guanda nell'occasione della grande mostra di Parma nel '95 (e adesso ristampato per i tipi di Bora, stavolta in relazione alla mostra presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, nel '97), è Guido Aristarco a ripercorrere l'aggrovigliata vicenda con un corredo di succose citazioni, tra cui quelle delle lettere inviategli da Za.

Più di recente, Paolo Nuzzi e Ottavio Jemma hanno ridisegnato le vicissitudini umane e culturali dei due uomini di cinema sulla base di un montaggio di voci desunte da fonti varie: in primo luogo quelle dei protagonisti, poi di quanti hanno potuto avvicinare e almeno in parte conoscere il loro sodalizio. *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*: così il titolo del libro stampato dagli Editori Riuniti, che hanno rimandato in libreria anche la reimpressione di *Lettere da Hollywood* (in precedenza edite dalla Lucarini).

La posizione di Nuzzi e Jemma inclina nondimeno verso le ragioni dell'unità e della collaborazione, piuttosto che sui contrasti. De Sica, precisa Zavattini in una dichiarazione collocata ad apertura del libro, sembrava ed era in fatto un «mio interlocutore quasi naturale». Per parte sua il regista-attore, «ciociaro, anzi cafone» (come segnala gustosamente la didascalia di un capitolo), in una lettera del 6 luglio 1953 posta quasi a introito, si duole con il suo sceneggiatore della malevolenza da parte della stampa e anche dei ripetuti tentativi di mettere zizzania tra i due, un po' allo scopo di impedirne comunque l'intesa. «Forse la nostra collaborazione così naturale, così stretta, ha dato cattivi frutti per il cinema italiano? Ho trovato del livore addirittura in questa insistenza, della cattiveria, poiché si è cercato con molti mezzi di metterci l'uno contro l'altro, e quasi quasi ci riuscivano». Il punto critico è che il cinema pensato e fantasticato da Zavattini, non è l'uguale di De Sica. Anche se – nel concreto, nel vivo delle differenze – noi si ha poi a che fare con una pratica e una modalità di lavoro che hanno dato vita ad almeno un paio di capolavori e a una produzione medio-alta, e per converso a una propensione poetica che non ha tuttavia incontrato propri punti di riscontro. Si deve dunque tornare alla domanda cruciale, su cosa sia in effetti il cinema zavattiniano.

«Sono quello che non ho fatto», ha detto una volta Zavattini. E a rincalzo in *Straparole*, quasi in aperto suggerimento: «Il non fatto potrebbe diventare *la materia di adesso*». Per questo Orio Caldiron, nel saggio su Za regista compreso nel grosso tomo delle edizioni Bora, ha dato spazio alle figure dell'assenza e del fallimento, della dilazione e dell'appuntamento mancato. In fondo Zavattini è stato tutto – soggettista e sceneggiatore, umorista e autore di teatro e di radio, grande progettatore di immaginazioni collettive, pittore e diarista –, ma la sua "intenzionalità autoriale" contiene e mitiga la pressione del linguaggio volta a volta trovato per ritrasporlo idealmente nelle continue ulteriori prospezioni alle quali infaticabilmente mirava. Tutto questo gli succedeva a maggior ragione nel cinema.

Siamo in tutta evidenza e ancora una volta al paradosso, ma a un paradosso assorbito e in fatto semantizzato dalla sua fecondità, dalla sua sempre impensata

produttività. Zavattini, dunque, si immagina e già si vuole «régisseur» in una corrispondenza simulata dall'America, tenendosi comunque sulla soglia delle autentiche novità da inscenare nel film: progettato, immaginato, ma non certo realizzato. Un uguale differimento si ha – sempre in *Cronache da Hollywood* – nelle espressioni messe in bocca a King Vidor, che già di per sé contrassegnano precisamente una poetica: «Il mio ideale sarebbe un film che descrivesse la giornata di un uomo dalla sveglia al momento in cui va a dormire: parlo di un uomo qualunque. La lunghezza del film dovrebbe corrispondere alla lunghezza della giornata del mio eroe. E tutto riprodotto con la più grande fedeltà».

Ma, nella provvisoria definizione di segni portata dal soggettista e dallo sceneggiatore, lo scarto inevitabile tra sogno e realtà continua imperativamente a trattenere Za al di qua della poesia pienamente realizzata. La sua idea di film apertamente umoristico tentata con *Darò un milione* e fondata «sulla gag surreale e sull'ammiccamento metafisico» (così ancora Caldiron), non è ad esempio la stessa del corrivo sentimentalismo cameriniano. E anche la reintegrazione del fantastico nella quotidiana normalità, la riappropriazione «dell'originario al di là del romanzesco», della «durata contro il montaggio», vedono Zavattini molto spesso su una barricata opposta rispetto ai registi cui s'affida.

Il *décalage* tra il cinema quale esso è e quale al contrario avrebbe dovuto essere investe la stessa figura di Zavattini, intanto nella contrapposizione tra i film soltanto immaginati, o perorati, e quelli per i quali aveva lavorato: tra la tensione della scrittura a cancellare se stessa per evolvere nell'immagine, e la più vasta pulsione figurale e filmica di una visione ancora prigioniera e ancora in cattività.

È una ambivalenza qualche volta aggirata e per certi versi contenuta, ma che tende nondimeno a crescere: giungendo da uno Zavattini troppo incline al rimuginio, alla pura autoriflessione e sempre fieramente avverso a ogni punto fisso, a ogni teorizzazione e risoluzione sistematica. Sino al punto di investire il cinema di una progettualità e tensione, che l'avrebbero forse vanificato in ciò che esso mostrava di essere. Lo scarto non è solo tra il soggetto e il film, tra il discorso letterario e quello cinematografico, ma interessa invece l'investimento emozionale e fantastico di cui la mente utopica e quasi preveggente del nostro connotava la realtà e i processi estetici e espressivi. Che rimangono sempre e invariabilmente arretrati rispetto alla progettualità zavattiniana, e dunque rigettati e svalutati in quanto piccolo-borghesi e convenzionali. La forza dello Zavattini visionario e illuminato finisce infine per configurare anche il limite tracciato dalla realtà alle immagini che dovrebbero quasi redimerne il senso dai lacci della tradizione. Diventa un ostacolo frapposto alla stessa creatività dell'artista, considerata sempre su un piano provvisorio e quasi occultata nel suo carattere e nel suo nerbo naturale.

In fondo, era il principio di realtà quello che Za trovava inaccettabile e che giudicava aggirabile, con l'utopica progettazione della mente che tutto può mutare e erigere. Quel che egli stesso faceva (e non solo al cinema) appariva dunque sem-

pre invariabilmente in ritardo rispetto a ciò che si sarebbe potuto, o meglio dovuto fare. Per queste ragioni il pensiero inseguiva l'avallo del linguaggio, e questo una volta definito rinviava incessantemente a un pensiero che gli era successivo. L'intenzionalità autoriale di Za – nel cinema ma anche nella letteratura – si esprime ma è subito negata perché per manifestarsi dev'essere cercata e respinta: deve avere sempre avanti a sé un termine o un orizzonte che la trascendano, spargendo discorsi di conoscenza capaci (come nel *Fedro* di Platone ricordato da Caldiron) «di venire in soccorso a sé e a chi li ha piantati, che non restino privi di frutto, ma portino seme, dal quale nascano anche in altri uomini altri discorsi».

Il fatto è che il cinema, per Zavattini, è qualcosa che invera processi che attraversano fantasia e esistenza; lingue di discorso che appartengono e sfuggono alla realtà in eguale tempo. Il film è allora il recupero di una sorta di originarietà della materia, del cinématographe (come diceva Bresson), «primo aprirsi dell'obbiettivo alla luce del mondo», ma anche possibile ritrovamento dell'originario naturale. «Il cinema (scrive ancora Zavattini) cominciava la sua creazione del mondo, ecco un albero, ecco un vecchio, una casa, un uomo che mangia, un uomo che dorme, un uomo che piange». Quasi l'espressione della natura universale nelle forme dell'esistenza artistica e correlativamente pratica e sociale.

Quella di Zavattini è insomma meno una poetica e molto più invece un'estetica, contraddittoria e irrisolta quanto si vuole, ma ancora impregiudicata nel suo carattere innovativo, negli esiti proposti. Ancora non studiata. Forse non risolvibile su un piano razionale e puramente logico. Fa bene Caldiron a mantenere la questione nel taglio contraddittorio e polemico tra la fecondità delle intuizioni e quelle figure di negazione, di ripetuta interdizione che Zavattini insiste a evocare, per forse suggerire un'impotenza, che non era solo la sua personale, ma della lingua, delle immagini, della pagina scritta come egualmente della scansione filmica. Con più forte probabilità, quel continuo inquisirsi, il costante prodursi di Za in sollecitazioni e esperimenti che si inturbinavano in progetti più inattuati che non inattuabili, avvia magari inconsciamente verso il tessuto vivo della sua opera, costitutivo di una poetica ma, più in generale, di posizioni estetiche che potremmo anche riportare all'ambito della *Moderne*, nel tratto che congiunge, o almeno avvicina, il linguaggio artistico alla solidità del reale.

La sottolineatura del contrasto finzione-realtà, quando e se davvero tradotta nel cinema, ne sottopone il meccanismo a una critica forte e serrata verso quanto di degradato le pratiche del film presentano (se in mano a noleggiatori e esercenti e distributori, ma anche a un pubblico massificato non ancora redento dalla fantasia). Secondo Lino Micciché, l'attrattiva per il cinema e la critica del suo lato merceologico sarebbero state presenti in Zavattini prima della stagione neorealista, sin dagli anni '30, come forma sostanziale connaturata al suo pensiero – in quanto specifica *Grundform*.

Il punto nodale è dunque – ancora una volta – la collocazione di Zavattini nel nodo delle estetiche contemporanee. Sembrerebbe a tutta prima eccessivo suppor-

re una tale profondità – anche di pensiero – in un creativo semplice e immediato come Zavattini. Eppure, la lettura che Mario Santagostini (sempre nel volume Guanda-Bora) fa della scrittura zavattiniana evoca una complessità, che spinge sulle linee della riflessione novecentesca come delle collegate espressioni linguistiche.

Il dato saliente del saggio è l'accertamento della scrittura come *evento* prima ancora che come *senso*. «Quasi un primato ontologico», osserva Santagostini, ovvero: «La frase narrativa non simula né mima. Il linguaggio non è il tranquillo e opaco specchio delle cose. Al contrario ogni verbalizzazione è un *agire*, che, inaspettato o atteso, entra a far parte della cosiddetta realtà, con la sorprendente capacità di modificarla quando non di sconvolgerla. Le parole – letteralmente – pesano, e il loro irrompere tra le cose produce effetti, a volte devastanti».

Gli esiti di una simile impostazione rivoluzionano la catena espressiva, inanellando connessioni sempre aperte e sempre più problematiche tra linguaggio e verità (verità delle cose e, più ancora, verità di ciò che è vero, ossia della stessa realtà), tra il carattere a proprio modo redentivo della scrittura e il modificarsi del mondo. Con un approdo che alla fine spinge verso l'ascolto delle cose dopo i tentativi della lingua espressiva e dopo il suo silenzio. I richiami – anche in questo caso – sono alti e impegnativi: Pirandello; il surrealismo francese; il pensiero poetante e immaginoso (anzi Zavattini arricchisce il termine di una curiosa *variatio* fantasticante e estrosa).

Certo, l'assenza di un qualunque legame iconico o naturale tra segno e cosa pone grossi problemi. E anche la scelta di anteporre il gioco eventico a ogni ricerca di senso (o di non-senso) come a qualsiasi suo scarto, rimanda a quel paradosso di una intensa e sorprendente *immaginativa* (usiamo a bella posta il termine leopardiano), che però cerca lo scompaginamento e mette sempre in crisi il risultato ottenuto. Per capire insomma Za, bisognava credere sino in fondo che, tra il dire e il fare (come annotò con la solita grande perspicacia Giacomo Debenedetti), non ci fosse di mezzo se non un pizzico di buona volontà. Da cui il fatto che tutto – nella lingua – potesse succedere. Ma quel che poi sopraggiungeva era per Za di molto più importante della lingua. Una tale posizione, stimolante e feconda ma anche in sé contraddittoria, può certo anche venir letta con propositi critici. Gianni Rondolino, nell'intervento raccolto negli Atti del Convegno di Imola del maggio '96 (*Cesare Zavattini: cinema e vita*), riprende in mano il discorso della comparazione con Vertov, osservando come nel regista sovietico la teoria trovasse un appoggio solido in una pratica molto ben governata di cinema, per altro conosciuto a puntino nei suoi meccanismi. Mentre Za, per amore o per forza, dovette limitarsi a immaginare i propri film. Non già per il manifesto contrasto con le regole commerciali e narrative che andavano per la maggiore, quanto per una sostanziale sottovalutazione della componente "tecnica", che sola gli avrebbe consentito di trasportare in immagini le sue intuizioni e la sua inventiva.

Sarebbe stata dunque la misconoscenza della tecnica, quantomeno cinematografica, a portare Zavattini a non spendersi nella regia. E a farlo essere – secondo

Duilio Pallottelli

Cesare Zavattini nel suo studio di pittura

Renato Rascel in Il cappotto *di Alberto Lattuada*

Rondolino – non davvero un innovatore ma invece un «progettista»: cioè a dire uno scrittore e un intellettuale che rimane al di fuori del sistema della società letteraria e vede nel film il tramite per meglio rappresentare quelle idee che la pagina letteraria configurava solamente in parte. Il Cesare Zavattini uomo di cinema pare dunque proporsi come la punta avanzata della tensione avanguardista e continualmente progettuale dell'uomo di lettere. Anzi, è nello "scrittore di cinema" che andrebbe davvero ricercata e infine approfondita l'originalità di Za. «È come se Zavattini – da intellettuale curioso e perennemente insoddisfatto – avesse trovato nel cinema più un luogo di sperimentazione, di dibattito, persino di provocazione, che un mezzo di espressione; come se il cinema, in fin dei conti, fosse in primo luogo un'occasione da non perdere di autentica cultura popolare, di promozione delle masse, ma non tanto un nuovo linguaggio, una forma radicalmente nuova. Di qui, forse, se non proprio l'insuccesso delle sue battaglie più radicali, delle sue proposte rivoluzionarie, la sostanziale debolezza di quella che possiamo chiamare la sua teoria: non, a dire il vero, un pensiero coerente e profondo, ma semmai una miniera di suggestioni e di intuizioni».

È una proposta in qualche modo ermeneutica, quella avanzata da Rondolino. Che accumula questioni e interrogativi, e pone steccati alla piena "modernità" dell'artista, ma sposta in avanti il momento della interpretazione e della definizione delle reali peculiarità di Zavattini. E intanto riconduce l'obiettivo sullo Zavattini letterato e scrittore. Del resto, sotto molti aspetti il contributo critico complessivamente più rilevante recato intorno a Zavattini in questi anni più recenti ha toccato – accanto alla figura del teorico e dell'organizzatore di cultura – l'aspetto dello scrittore. Colmando una lacuna e una disattenzione ormai più che cinquantennali, tanto incredibili da non trovare nemmeno giustificazione in quell'evidenza di un impegno nel settore del cinema, che certo oscurava e anche cancellava la parte del letterato, ma in cui poi tutti individuavano la personalità e l'operosità zavattiniane.

I materiali, che si spera presto editi, delle Giornate di Urbino, dovrebbero dare già buon conto di quest'aspetto di Za, a mia mente imprescindibile. Ma nel frattempo, accanto a qualche testo raccolto nel volume imolese appena sopra citato (quelli ad esempio di Giovanni Negri e Valentina Fortichiari), è il ricco tomo di *Cesare Zavattini: una vita in mostra* a offrire il maggior appoggio alla ripresa di una riflessione critica sull'opera letteraria di Za.

Ricordo in rapida sequenza i saggi di Walter Mauro e Giovanni Falaschi sulla produzione narrativa, di Folco Portinari sull'epistolario, di Cristina Jandelli sul teatro, di Roberto Barbolini e Silvia Tomasi sull'attività giornalistica, di Marco Vallora sul pensiero, di me stesso sulla poesia. Il tutto nel costante rinvio alle modalità della scrittura, alle incursioni nei settori del fumetto, della televisione, della promozione culturale. Sullo Zavattini pittore vivacissimo e fertile, il volume parallelo, *Dipinti 1938-1988* a cura di Renato Barilli, riconferma una creatività tutt'affatto al di fuori della norma.

Quella «straordinaria felicità inventiva» che Attilio Bertolucci, nel suo *avant-propos* ai due volumi, rivendica al suo antico professore nella Parma dei tardi anni '20, viene collocata in precisa proporzione all'impegno profuso da Za nella «formazione morale ed artistica» delle giovani generazioni. La vocazione pedagogica di Zavattini entra allora a pieno titolo nel discorso sulla sua creatività. Ed è una chiave per risolvere o almeno penetrare il mistero di una così inarrivabile inventiva e della sua unicità nel contesto del nostro novecento italiano.

Cesare Zavattini, *Il banale non esiste*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano 1997, pp. 298, L. 30.000.

Cesare Zavattini, *Polemica con il mio tempo*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 1997, pp. 312, L. 30.000.

Cesare Zavattini, *Cronache da Hollywood*, a cura di Giovanni Negri, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 200, L. 25.000.

Paul Strand, Cesare Zavattini, *Un paese*, Alinari, Firenze 1997, pp. 86, L. 100.000.

Cesare Zavattini: cinema e vita, a cura di Giacomo Gambetti, Bora, Bologna 1996, pp. 136, L. 30.000.

Paolo Nuzzi, Ottavio Jemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 260, L. 25.000.

Cesare Zavattini: una vita in mostra, Bora, Bologna 1997, due volumi: vol.I, *Giornalismo, letteratura, cinema*, a cura di Paolo Nuzzi, pp. 304, L. 50.000; vol.II, *Dipinti 1938-1988*, a cura di Renato Barilli, pp. 160, L. 50.000.

Sandra Lischi

Ascoltare le immagini

Il Centre International de Création Vidéo di Montbéliard-Belfor è da qualche anno intitolato a Pierre Schaeffer, l'ideatore della «musica concreta», recentemente scomparso. Intitolare a lui uno dei più importanti centri internazionali di residenza per artisti e di produzione audiovisiva creativa e indipendente vuol dire sottolineare l'importanza della ricerca sonora e musicale, solitamente trascurata o sottovalutata dalla critica cinematografica e, spesso, cosa assai peggiore, dagli stessi autori. Schaeffer dirigeva la classe di "Musique fondamentale appliquée à l'audiovisuel" al Conservatorio di Parigi, dove nei primi anni '70 si è diplomato Michel Chion, di cui è recentemente (e tardivamente) uscito in Italia *L'audiovisione. Suono e immagine del cinema* (Lindau, Torino 1997, l'edizione francese è del 1990). Ma Schaeffer ha anche diretto e ispirato l'attività del Groupe de Recherche Musicale della radiotelevisione pubblica francese, dandole un'impronta di ricerca e sperimentazione ardita e avanzatissima e incoraggiando per un periodo intenso e straordinario le esplorazioni linguistiche e tecnologiche di molti giovani autori. Robert Cahen, uno di questi (e oggi uno dei più importanti artisti video a livello internazionale), lavora spesso qui, al Centre de Recherche Pierre Schaeffer, nella campagna della Franche Comté, dove si costruiscono prototipi di audio-visioni lontani anni luce dalla banalità televisiva quotidiana; e lavora spesso proprio con Michel Chion, che oltre ad essere uno dei pensatori più liberi, fecondi e rigorosi nel campo delle teorie audiovisive (con particolare riferimento, appunto, al rapporto fra i suoni e le immagini) è anche compositore e autore cinematografico e video.

La musica concreta, creata direttamente sul mezzo di fissazione (il nastro), negli studi elettroacustici, elaborando il materiale sonoro in modo da allontanare la riconoscibilità della fonte («ascoltare il suono di un violino senza pensare al violino», diceva Schaeffer) presenta analogie importanti con le possibilità di trattamento e ri-formazione dell'immagine consentite dal video. Del resto, in elettronica, il segnale audio e quello video hanno parametri simili (la neve elettronica è "rumore") e, anche storicamente, una delle differenze fra cinema e video è che quest'ultimo è nato subito (e spesso pesantemente) sonoro. Schaeffer è citato anche nel libro di Pierre Sorlin *Estetiche del-*

Rüdiger Vogler in Lisbon Story *di Wim Wenders*

l'audiovisivo (La Nuova Italia, Firenze 1997), proprio nel capitolo sulla televisione come «scatola da rumore», e a proposito della curiosità e dello spirito di ricerca (poi perdute, o eliminate tout court), di alcuni pionieri della tv. I due libri, molto diversi, hanno alcuni punti di contatto: partono entrambi da un disagio nei confronti della critica cinematografica (soprattutto, in Sorlin, verso quella di taglio semiologico e narratologico), e così facendo propongono, di fatto, modalità differenti di approccio al film, e vedremo in che senso. Inoltre, sia Chion che Sorlin estendono questa riflessione alla televisione e al video e riservano uno spazio rilevante (ovviamente preponderante in Chion) alla questione del sonoro, inteso come parola, suono, musica, rumore. Infine, i due testi sono percorsi da una salutare necessità di ripensamento terminologico: in Chion, sulla strada intrapresa fin dal 1982 nel fondamentale volume *La voce nel cinema* (Pratiche, Parma 1991), si tratta della formulazione progressiva di una terminologia sempre più precisa e ricca di sfumature relativa al suono; in Sorlin dell'analisi storico-linguistica dei termini relativi al cinema e alla sua fruizione. Entrambi i testi sono fitti di esempi che, tratti dall'intera storia del cinema, arrivano a sfiorare la videomusica.

L'audiovisione, di Chion, si presenta come un passo avanti e insieme una summa teorico-pratica delle riflessioni dei libri precedenti, incentrata sull'analisi di «come in realtà, nella combinazione audiovisiva, una percezione influenzi l'altra e la trasformi: non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede». Una sezione finale del libro presenta in proposito alcuni "esercizi" di audio-

visione, di smascheramento delle trappole e dei tiri giocati alla percezione e alla memoria dalla fruizione audiovisiva.

A partire dalla ben nota elusione o sottovalutazione della questione del suono da parte delle teorie del cinema, Chion analizza puntualmente i vari aspetti della combinazione suono-immagine, anche in termini percettivi («in un primo contatto con un messaggio audiovisivo, l'occhio è più abile spazialmente, l'orecchio temporalmente») e classifica le varie disposizioni di ascolto (casuale, semantico, ridotto: quest'ultimo teorizzato appunto da Pierre Schaeffer come «rivolto alle qualità e alle forme proprie del suono, indipendentemente dalla sua causa e dal suo senso»). Alcuni termini spesso usati a sproposito, come contrappunto, riacquistano qui limpidezza e senso, e ancora una volta si riafferma che «la colonna audio non esiste» come unità a sé, anche per il fitto e complesso intreccio con gli elementi dell'immagine: «Nel cinema, dunque, non vi sono una colonna immagine e una colonna audio, ma vi è un luogo di immagine e di suoni».

L'analisi, che non trascura di soffermarsi sul silenzio, è punteggiata di termini che definiscono modalità precise, e mai così attentamente esplorate, del rapporto fra fenomeni visivi e fenomeni sonori. Termini che, accompagnati da spiegazioni e da esempi, costringono a prendere atto della enorme varietà e della sottigliezza di sfumature della combinazione audio-visiva. La questione del campo e del fuori-campo sonoro e le diverse tipologie in cui si articola (e quella della «*calamitazione spaziale* del suono tramite l'immagine») vedono all'opera un'altra schiera di termini e concetti, dal già noto suono «acusmatico» (ancora Schaeffer), che «si sente senza vedere la causa originaria del suono» alle varie nuove categorie dei suoni e della musica nel cinema.

Con l'analisi della nozione di «punto d'ascolto», Chion introduce un aspetto di grande urgenza e attualità in campo audiovisivo, quello delle modalità di fruizione: sono di estremo interesse, in tal senso, le riflessioni sull'introduzione del suono dolby stereo nelle sale cinematografiche. Il dolby permette di far esistere materie sonore definite, personalizzate, e non più segni convenzionali sonori di rumori, il che trasforma la percezione dello spazio, dunque le regole del découpage cinematografico. Il rumore, «elemento del mondo sensibile totalmente svalutato sul piano estetico», sembra così trovare una sua dignità. Ma, soprattutto, le tecnologie che consentono un ascolto più ricco e differenziato rilanciano la questione delle sensazioni cui si erano interessati i grandi cineasti degli anni '20: «Qualunque rivoluzione tecnica del cinema introduce in esso un incremento di sensorialità». E Chion utilizza il concetto di «transensorialità»: i sensi «sono canali, vie di comunicazione, più che territori». C'è insomma un orecchio nell'occhio, e, seppure un po' meno (l'esempio è Godard), suoni che lasciano nel ricordo una traccia visiva, un occhio nell'orecchio. E il dolby consente spazi di vuoto, non solo di pieno, cavità, rumori, offrendo agli autori che ne hanno colto le possibilità un suono ricco, «tonificante», che sembra finalmente togliere centralità alla parola. È così che solo da poco – conclude a questo proposito Chion – il cinema «sta diventando degno del nome che, un po' frettolosamente, gli era stato dato all'inizio: quello di sonoro».

È significativo che anche Pierre Sorlin, nel cercare di tracciare un'estetica dell'audiovisivo più ricca di elementi di quella proposta dalle teorie narratologiche, esplori con particolare attenzione il pensiero sul cinema formulato dall'inizio del secolo agli anni '20, riscontrandovi una gran ricchezza di intuizioni relative alla fruizione intesa anche come gusto, piacere, emozione, coinvolgimento sensoriale. Ecco, commenta Sorlin, bisogna oggi poter seguire di nuovo «itinerari liberi, analoghi a quelli che si seguivano all'inizio di questo secolo». Con le debite differenze, ovviamente, ma con «un atteggiamento di apertura alla forza dell'espressione», giacché «la partecipazione estetica è un risveglio dei sensi non meno che della creatività e dell'intelligenza, ed è anche consapevolezza delle possibilità e delle resistenze dei materiali». Sorlin si avventura nei territori impervi dell'enigma della bellezza, «questo momento eccezionale dell'espressione umana», e si chiede se sia così indescrivibile e inaccessibile. Anche qui, riveste un grande spazio l'attenzione al momento della fruizione, alla reazione dello spettatore, alla sua ri-creazione dell'opera. Sono problemi che da qualche anno ritornano in dibattiti, convegni e festival e che impongono riflessioni anche sullo spazio-sala, sulla ricezione in senso non metaforico, sui luoghi e i modi della visione, (anche Chion vi insiste, con alcune importanti osservazioni che sono state ulteriormente elaborate in articoli e testi successivi a *L'audiovisione*). Si tratta insomma per Sorlin di ridare importanza «alla molteplicità, all'improvvisazione, al disordine», a tutto quello che non riguarda il significato né i codici. Qui, dice Sorlin, gli approcci di ordine testuale rivelano i loro limiti: il potere della modellizzazione «alla quale si applicano semiologia e narratologia [...] finisce nel punto in cui un'opera va oltre il modello». Così Sorlin propone modi di "descrizione" e lettura dei testi filmici basati sugli elementi che ritiene abitualmente trascurati: i gesti, la recitazione, i colori, i suoni. Insomma: «Non

Gene Hackman in La conversazione *di Francis F. Coppola*

Jodie Foster in Contact *di Robert Zemeckis*

che cosa il film racconta ma che cosa fa sentire e vedere».

Da *Deserto rosso* di Antonioni a *Persona* di Bergman (di cui Chion in *L'audiovisione* analizza il prologo), da *La jetée* di Chris Marker a *Passion* di Godard, Sorlin si mette in cerca di quanto sfugge al "racconto" per decifrare quel che attraversa emozionalmente schermo e spettatore, affidandosi a numerosi puntelli concettuali e teorici, e non solo a un approccio intuitivo e "libero", trascurando soltanto, forse, di evitare la coincidenza della figura dello spettatore e quella del critico. Parallelamente, per Chion il limite «di una certa analisi testuale» è di aver trascurato elementi pittorici e di rappresentazione, dando per acquisita la dimensione figurativa del cinema «per andare dritto a problemi narratologici in cui trovava un terreno favorevole, un campo già dissodato dalla ricerca letteraria». Il suo libro si pone come esempio di un atteggiamento diverso: percorrendo teoria e storia (il sonoro, il cinema diretto, la televisione), risuona di fruscii, colpi, rumori, voci, musiche; da Tati a Bergman, da Tarkovskij a Straub, da Ophuls o Duvivier a Imamura o ai recenti film hollywoodiani, si ha l'impressione di rivedere tanti film ma di ascoltarli per la prima volta. L'autore denuncia inoltre la pacifica accettazione dell'impressione di realtà, il fatto che il naturalismo in campo sonoro non sia mai stato messo in discussione (in testi successivi ridimensiona le innovazioni della Nouvelle Vague in questo campo mentre afferma che il cinema americano contemporaneo avrebbe molto da insegnare), auspicando la liberazione creativa del sonoro.

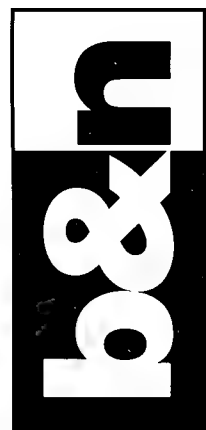
In questo senso Chion, che collabora spesso con videoartisti e che ha lui stesso realizzato, recentemente, un'imponente e importante opera audiovisiva, *La messe de terre*, (insieme ricerca sonora e musicale, video, spettacolo, intervento in tempo reale dell'autore sui suoni registrati), è particolarmente sensibile alla sperimentazione video; il video, infatti, lavora sulla elaborazione delle riprese (le registrazioni su nastro), si allontana dal naturalismo, sfoca o ridisegna, scompone e ricompone immagini e suoni, trascendendo la nozione classica di fuori campo. Il video si colloca nella temporalità e, come dice Bill Viola, «è più vicino al suono che alla fotografia o al cinema». Ma anche nel video gli artisti che veramente sanno rischiare nel campo della concezione sonora delle loro opere sono

pochi: Chion esprime una sfumatura di delusione per una ricerca da cui ci si potrebbe aspettare molto di più in termini di "transensorialità".

Quanto a Sorlin, il suo interesse per la ricerca video sembra limitarsi alle esperienze autoreferenziali degli anni '70, liquidate in poche righe e descritte come esplorazioni di disturbi e interferenze dell'immagine. Per contro, Sorlin sembra intravedere nella televisione barlumi di una nuova estetica, basata sul flusso, sull'erranza, e, finalmente, non più o non solo sul racconto, proprio perché frammentata e insieme continua, personalizzata e elastica, basata sulla fluidità delle abitudini d'ascolto. Insomma, «indifferente alle opere», che il pubblico rimodella o abolisce, per cui anche «la sagoma del creatore comincia a diventare impercettibile». Sia Sorlin che Chion, inoltre, con approcci differenti, dedicano una parte finale dei loro testi al suono, alla parola, all'assenza di silenzio in televisione. In Sorlin si ha l'impressione che, dopo tanto parlare di arte (operazione onesta e coraggiosa, in tempi di frettolose e dannose rimasticature di indistinzioni e omologazioni culturali), dopo una ricchezza di citazioni colte, una interessante rivisitazione poliglotta della terminologia audiovisiva, una lettura del film al di là – o al di qua – della trama, alla fin fine l'orizzonte si riduca alle speranze di una "nuova estetica" affidate solo alla televisione come macchina di distruzione del racconto e dell'opera. E il futuro del cinema viene così descritto: «Il film non è condannato, ha ancora un avvenire grazie alle videocassette, all'istituzione museografica e alla tenacia dei cinefili ma alla sua individualità di opera chiusa la televisione contrappone ormai un al di là dell'opera».

Ora, mi trovo appunto in un luogo unico al mondo nel suo genere, in cui giorno e notte, in un clima di proficua lentezza creativa, senza frenesie imposte dal mercato (ma avendo ben presenti lo spettatore e il suo lavoro) si lavora con le più aggiornate tecnologie per ripensare e inventare i linguaggi dell'audiovisione. Alcuni di questi "prototipi" vanno anche in televisione, altri sono concepiti per il cinema, altri per videoinstallazioni o per spettacoli in cui si possa ricreare la gioia sensoriale tanto cara, e giustamente, a Sorlin. La differenza fra immagine elettronica e cinematografica, con il digitale, si azzera, e gli "effetti" sono le unità minimali di un linguaggio che non va nella direzione dell'impressione di realtà, ma che vuole scavalcare i generi, annullare i territori. Qui non esiste un orizzonte limitato solo al cinema cadaverizzato e alla televisione-marmellata, ma una possibilità di ricerca per le audio-visioni del domani. E domani si aprirà a Karlsruhe, in Germania, la sede definitiva dello Zkm, Zentrum fur Kunst (sì, Kunst) und Medientechnologie, grande come cinque Beaubourg messi insieme. Ma questa è un'altra storia? No, è questa la storia. O almeno, anche questa, per fortuna.

Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, pp. 180, L. 30.000.

Pierre Sorlin, *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 288, L. 25.000.

intervista

ta in

Gene Hackman in Il braccio violento della legge

William Friedkin
La paura e la legge

a cura di Franco La Polla

Come ci si sente a essere il più giovane regista americano vincitore di Oscar?
Non sapevo di esserlo fino a che non mi è stato detto, ma non sono andato a controllare. Magari è così, ma in ogni caso è stato un grande onore vincere l'Oscar, e del tutto inaspettato.

C'è un suo film che secondo lei si sarebbe meritato di vincere l'Oscar più di quanto l'abbia meritato *Il braccio violento della legge*?
Ad essere sincero, sì. Credo che *L'esorcista* sia un film americano molto importante. Fu nominato per dieci Oscar, ne vinse due, ma quell'anno fu *La stangata* a ottenere il premio per il miglior film, e io ne fui francamente deluso. *La stangata* è una bella pellicola, ma credo che *L'esorcista* sia un film destinato a durare negli anni. Sono cose che capitano spesso. Nel 1941 non vinse *Quarto potere* ma *Com'era verde la mia valle.* E oggi *Quarto potere* è forse ritenuto da tutti i critici il miglior film in assoluto.

Personalmente considero *Quella notte inventarono lo spogliarello* uno dei più bei film della seconda metà del secolo. Mentre lei lo ha definito un pasticcio. Ho ragione io oppure lei? E comunque, lo riconosce come suo dopo che vi sono state divergenze profonde fra lei e il produttore Norman Lear e dopo che il montatore, Ralph Rosenblum, ha sostenuto in un suo libro di averlo salvato con il lavoro di moviola?

Il film è senz'altro mio. Il punto è che, a mio avviso, poteva essere molto migliore per quanto riguarda la sceneggiatura, ma l'aveva scritta il produttore e pensava che fosse un capolavoro. Secondo me non era abbastanza buona; avrebbe dovuto essere più profonda, interessante, divertente e tagliente. Lui aveva in mente un approccio completamente diverso da quello che sarebbe piaciuto a me. Oggi siamo amici, ma a quel tempo proprio non riuscivamo a intenderci su quel che doveva essere il film. E il film non appartiene a nessuno dei due, ma dopotutto è più suo che mio perché io non riuscii mai a fargli fare di quella sceneggiatura quello che speravo. A lui interessava che fosse fatto velocemente e

Britt Ekland in Quella notte inventarono lo spogliarello

che non scavasse molto a fondo nell'intimo dei personaggi. In questo senso sono un po' deluso da quel film.

Riguardo alle affermazioni di Rosenblum, so che non si è limitato ad attribuirsi il merito del mio film, ma anche dei primi film di Woody Allen, *Il dittatore dello stato libero di Bananas* e altri. Per questo Allen l'ha licenziato, e dopo quello che ha scritto nessuno l'ha mai più chiamato. Rosenblum è uno sciocco e un terribile bugiardo, e non so perché dichiari cose simili. Gran parte di quel che Rosenblum ha tentato di fare sul mio film l'ho eliminato; erano idee banali. Il mio parere è che abbia contribuito ben poco alla pellicola, e certamente non ha contribuito affatto a quelle di Woody Allen.

Con *Festa di compleanno* incomincia il suo interesse, destinato a svilupparsi sempre più nel tempo, per quanto di irrazionale c'è nelle persone al limite dell'esaurimento nervoso. È qualcosa che si ritrova spesso nella sua opera.

La sceneggiatura di Harold Pinter per il film m'influenzò moltissimo; metteva insieme una serie di temi dai quali mi sentivo profondamente attratto, riguardo a persone che vivono ai margini dell'esistenza, che hanno pochissime alternative e che a volte sono minacciate da forze che non riescono a spiegare. Credo che tutti noi sentiamo allo stesso modo, una volta o l'altra, di essere soli nell'universo, di non

capire quel che ci succede, di essere minacciati da forze irrazionali, e penso che *Festa di compleanno* sia una delle opere migliori su questa "malattia". Quei personaggi mi interessano molto perché io stesso mi sento come loro; non do giudizi sui personaggi, il film che ho fatto ne condivide i sentimenti, le paure e le emozioni.

L'omosessualità è un buon esempio e un buon veicolo di questo suo interesse?

Festa per il compleanno del caro amico Harold aveva una splendida sceneggiatura e l'ho guardata come si guarda a una storia d'amore. A quel tempo non mi rendevo conto che fosse il primo film americano a tentare di affrontare il tema dell'omosessualità, ma in effetti lo era. In altri paesi c'erano stati tentativi del genere: *Rocco e i suoi fratelli*, in un certo senso. Ma in America queste cose erano tenute nascoste, l'omosessualità non era un soggetto che gli studios trattavano.

Certo, basti pensare a quel che hanno fatto di *Serenata* di Anthony Mann.

Sì, era un argomento tabù fino a *Festa per il compleanno del caro amico Harold*. Era un grande script; ne ho fatto un film su delle persone e non su delle checche. Ho guardato gli omosessuali come personaggi interessanti, in una situazione dap-

Linda Blair e Max von Sydow in L'esorcista

prima divertente, poi molto toccante, commovente. Non ho mai pensato di trattare un argomento che avrebbe aperto delle strade, né di avere delle cose da dire sull'omosessualità, pro o contro. Era un magnifico script su nove personaggi affascinanti riuniti da una festa di compleanno a New York, e fare il film è stata una delle esperienze più belle che ho mai avuto.

Howard Hawks una volta le suggerì di fare un film d'azione. Naturalmente *Il braccio violento della legge.* Bellissimo film e di grande importanza nella sua filmografia. Fu dunque un ottimo suggerimento. Eppure io credo che non si tratti del tipo di film che più le si confà. Non sto certo dicendo che quel che lei ha fatto in questo senso non sia buono, ma soltanto che mi sembra che i suoi interessi si dirigano altrove.

Tutto quel che posso dire è che si tratta del film che, consciamente, sento più vicino di tutti gli altri, più vicino a me bambino che ascoltavo le storie di un mio zio, un famoso poliziotto di Chicago, e alla paura della polizia che mi si è sviluppata dentro dopo avere udito come funziona, come fabbrica le prove e incastra le persone per crimini che non hanno commesso. È una paura irrazionale che ho sempre avuto, basata sul fatto che mio zio era un poliziotto corrotto a Chicago durante l'era di Al Capone. Io avevo molta paura di lui e *Il braccio violento della legge* ha molto a che vedere con questa paura. Ma per me è il film più vicino ai miei interessi se non addirittura alla mia natura.

I critici non hanno mai trattato a fondo l'importanza e il ruolo della musica nei suoi film: per esempio il ritmo musicale in *Quella notte inventarono lo spogliarello*, l'uso dei Santana in *Il braccio violento della legge*, la ripresa di elementi da Webern e Penderecki in *L'esorcista.* Può dirci qualcosa al proposito?

Un film è composto allo stesso modo in cui è composta una sinfonia. Consiste di vari movimenti, tempi, colori e improvvisi scarti dell'emozione. Molto spesso, consciamente o meno, penso alla musica mentre faccio un film, e così la musica che sto ascoltando in quel periodo finisce per influenzare quello che sto facendo. Se facessi un film ora sarebbe profondamente influenzato da Sciostakovich, perché recentemente l'ho ascoltato molto, come anche Brahms e Mahler. Qualsiasi tipo di film facessi in questo momento ne sarebbe influenzato. Nei miei film ho usato differenti tipi di musica a seconda del supporto di cui avevo bisogno. Ho sempre pensato che la musica debba essere un "supporto" per il film, ma che non debba seguirlo, che non debba raddoppiarlo; ho sempre tentato, per esempio, di usare la musica evitando che essa indicasse al pubblico quel che doveva pensare. Non mi piace la musica che detti al pubblico quel che deve sentire davanti a una determinata scena. Mi piace usarla in modo più angolare, dove possa costituire un'altra voce e non l'eco della voce principale, in una sorta di duetto o di contrappunto con l'azione. Sono profondamente influenzato dalla musica, e ascolto più musica di quanto non veda film. Prima di girare ascolto molta musica che ritengo adatta, così come guardo molte fotografie.

Peter Falk in Pollice da scasso

Ho sempre pensato che in *L'esorcista* il fatto che la madre della ragazza sia un'attrice costituisca una chiave importante per la lettura del film.

Il fatto è che Blatty scriveva di personaggi che conosceva. Si trattava di un caso realmente accaduto nel 1949, a Silver Spring nel Maryland. Blatty era studente a Georgetown, vicino al luogo del fatto, e, letta la notizia sul giornale, la rielaborò mettendovi dentro personaggi che conosceva. Strutturò il personaggio della madre sul modello di Shirley MacLaine, che conosceva molto bene perché aveva scritto due o tre film per lei. Shirley avrebbe voluto quella parte, ma aveva fatto poco prima *Possession*, altro film su una possessione demoniaca, e io non la volevo in ambedue i film. Blatty la conosceva e conosceva sua figlia e allora scrisse le parti ispirandosi al modo in cui le due donne interagivano l'una con l'altra. In questo senso il film fotografa il rapporto della MacLaine con sua figlia.

A mio avviso *Pollice da scasso* non sembra un suo film. Tutto è così chiaro e definito. I personaggi non sembrano presentare sfumature, ambiguità, zone d'ombra. Se ho ragione, perché è così? Ha dovuto farlo in questo modo, oppure ha scelto liberamente?

Roy Scheider in Il salario della paura

La rapina della Brink's Company è parte del folklore americano, la ricordo bene ai tempi in cui ero bambino e ne ero affascinato. Così quando si presentò l'opportunità di fare il film mi ci sono letteralmente buttato, pensai che fosse una splendida idea. Forse sono stato trasportato da quell'interesse nato nell'infanzia: si trattava in fondo di Robin Hood, gente che rubava ai ricchi per dare ai poveri. Lei ha assolutamente ragione: il film ha ben poca sottigliezza e pressoché nessuna sfumatura, in questo senso mi sentivo meno a mio agio con quei personaggi che con altri. Sono d'accordo: la mancanza di sottigliezza e di sfumature significa in fondo che non ho lavorato in modo abbastanza soddisfacente con la sceneggiatura. Forse ho cominciato a farlo prima di avere avuto lo script migliore possibile. È tutto in superficie, tutto su un solo livello.

Ordine e caos, legge e crimine, polizia e ladri, verità e falsità. Nei suoi film non esiste una precisa linea divisoria. *Vivere e morire a Los Angeles* è un perfetto esempio di questo, e diventa il film manifesto di questa sua poetica.

Sì, gran parte dei miei film parlano di questa sottilissima linea divisoria fra polizia e criminali. A mio modo di vedere essi coincidono. Spessissimo, e questo è chiarissimo in *Il braccio violento della legge*, lo spacciatore di droga è un gentiluomo, un uomo piacevole, sposato, gentile con la moglie, è un gourmet, una persona di buone letture e di cultura, che parla con eleganza, veste bene eppure è uno spac-

ciatore e un assassino; il poliziotto invece è un animale, brutalizza le donne e gli uomini, non ha rispetto per se stesso, per il diritto, per le libertà civili dei delinquenti che insegue. Secondo me è un personaggio affascinante, sì, ma che non può piacere. Tutto ciò è voluto, pianificato; è l'essenza del cinema che mi piace: c'è del buono negli uomini e nelle donne che buoni non sono, e viceversa del male in chi è buono. In altre parole c'è del bene e del male in ognuno di noi. Io non credo in un cinema di eroi. Ci sono splendidi film, *Indiana Jones* per esempio, con l'eroe incorrotto e perfetto, ma non credo che questo abbia alcun rapporto con la vita.

Questo vale anche per la sessualità, e *Cruising* ne è un perfetto esempio.
Ad essere generosi, molte persone sono sessualmente confuse. In America stiamo diventando sempre più tolleranti nei confronti dell'omosessualità e parallelamente ognuno comincia a vedere in se stesso molte tendenze che aveva represso. Il sesso implica, in ampia parte, un gioco di ruoli. I personaggi di *Cruising* sono molto interessati a questo gioco di ruoli, che emerge in più di un aspetto del film: un poliziotto finge di essere gay per scoprire il colpevole di un delitto. Non credo che si possa guardare la vita da un unico punto di vista e credo che nessuno sia prevedibile in una sola direzione. Siamo tutti una vasta collezione di inconsistenze. E per

Al Pacino in Cruising

questo è tanto difficile stabilire buoni rapporti. Come possiamo vivere se non sappiamo chi siamo, e come possiamo rispettare gli altri se non sappiamo nemmeno chi siamo noi? Ecco perché il mondo è pieno di tensioni, di conflitti, siamo tutti così pieni di complessità e inconsistenze. Lo vediamo in America nei nostri leader. Quando ero giovane John F. Kennedy era considerato un santo, oggi non si scrive più niente di buono su di lui e si dice che era in rapporti con la mafia, che assumeva mafiosi per uccidere leader mondiali, che andava a letto con donne nella Casa Bianca, che era un dongiovanni e un omicida potenziale. Quando leggo cose così non sono sorpreso. Credo che Kennedy fosse fondamentalmente una brava persona, ma non ho dubbi che fosse anche l'uomo che ho appena descritto.

Non crede che oggi la *political correctness* sia il punto di arrivo di una società permissiva che lei, in *Assassinio senza colpa?*, ha chiaramente messo sotto accusa? Uno strano meccanismo porta la destra a essere più aperta della sinistra, a stravolgere l'ordine delle cose e a fare dell'intolleranza la bandiera della correttezza, e, in ultima analisi, a consentire le maggiori mostruosità.

Credo che sia impossibile per chiunque formuli qualunque pensiero sulla vita politica e sociale in America definirsi di destra o di sinistra. L'unica posizione possi-

William Petersen e Debra Feuer in Vivere e morire a Los Angeles

bile è il centro. In Usa la sinistra praticamente afferma che la scelta scolastica è riservata soltanto a chi è ricco; i liberali di Clinton, che è uno dei presidenti più liberali che abbiamo mai avuto, dicono agli americani che non possono dare loro denaro per mettere i figli nella scuola di loro scelta perché questo metterebbe fine al sistema della scuola pubblica. Allo stesso tempo, tutte queste persone, Clinton compreso, mandano i loro figli nelle scuole private. La posizione della sinistra dunque è: la scelta della scuola va bene se sei ricco, ma se non lo sei allora fai quello che ti diciamo noi. Posizione impossibile da sostenere. L'America è diventata molto più permissiva. Va bene adottare un comportamento più permissivo perché non ci piace la censura; la gente dev'essere aperta e scoperta sulle proprie preferenze sessuali perché siamo stati repressi per molto tempo. La sessualità di ognuno appartiene solo all'interessato, non deve costituire problema per gli altri, non si deve essere tenuti a rivelarla, non voglio che mi venga mostrata in parata per la strade; non voglio nemmeno vedere un uomo e una donna che fanno l'amore per la strada. Ma in nome della liberazione gay i liberali fanno della sessualità una bandiera e questo va contro l'etica giudeo-cristiana sulla quale l'America è fondata. L'America vive un grande mutamento; ci stanno dicendo che le cose che erano cattive quando eravamo bambini adesso vanno bene, e ci dicono che le persone che hanno fondato l'America e che noi adoravamo, come George Washington e Thomas Jefferson, non erano affatto brave persone, che si servivano di schiavi pur essendo schierati contro la schiavitù, che dunque avevano torto e che non dovremmo più ascoltare niente su di loro. Piuttosto, mettiamoci a studiare le lesbiche. Ecco, questo è quello che sta succedendo in America oggi, e io lo trovo molto disturbante, non mi mette a mio agio. Non penso a me stesso come a una persona di destra e certamente non sono a favore di alcuna misura repressiva, ma

Dwier Brown in L'albero del male

la cosa ci è sfuggita di mano. L'America è oggi un posto pericolosissimo, perché, come si è espresso un senatore di estrazione intellettuale, stiamo cercando di risolvere i problemi spingendo la devianza verso il basso della scala sociale.

Vorrei dire una cosa su *L'albero del male*: mi è sembrato un film molto attento al versante antropologico, a testi fondamentali come quello di Mannhardt sui culti boschivi e agrari e in generale a tutta la letteratura di questo campo.

Certamente, nel film ci sono tutti i riferimenti che lei dice, ma il mio principale proposito era di fare una fiaba come quelle dei Grimm ma d'ambiente contemporaneo. Quei racconti hanno qualcosa che trascende il tempo e le generazioni, un'atmosfera che va oltre tutto questo. Ero molto conscio dei riferimenti scientifici che lei ha citato, volevo fare una specie di *Cappuccetto rosso* in abiti moderni.

Può parlare della scenografia in *Jade*? A mio avviso si tratta di un elemento fondamentale del film.

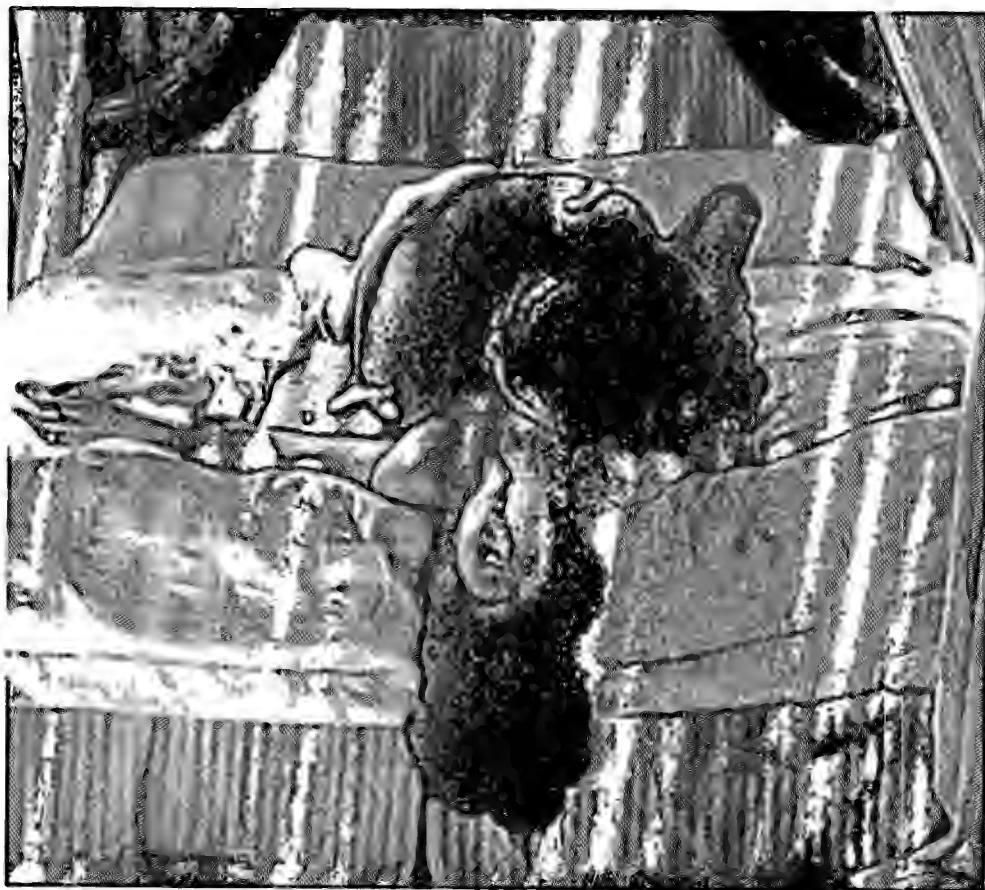
Molto di quel film è stato ispirato dalla stessa città di San Francisco. Lo Sheraton Palace Hotel, dove è stata filmata la scena del ballo, è l'ultimo esempio di quel tipo di architettura in America. La casa dove abbiamo girato il primo omicidio è la Gordon Getty House, una casa che varrà trenta milioni di dollari, con dentro materiale d'antiquariato senza prezzo: una casa bellissima. Volevo creare un contrasto tra le strade di San Francisco e Chinatown, volevo fare un film che a tratti avesse l'aspetto e rendesse l'atmosfera delle pitture o delle stampe cinesi o anche giapponesi, dalle quali a quel tempo ero molto influenzato. In *Jade* ci sono pochissime ricostruzioni in studio, la maggior parte dei ciak furono girati presso location cittadine. I set erano ben fatti, il quartier generale del *district attorney* era un set, come l'appartamento di David Caruso, ma non ce n'erano molti altri. Abbiamo filmato in una chiesa cattolica e in molti altri luoghi della città. San Francisco è una delle più romantiche e misteriose città americane e ha davvero ispirato il film. La qualità della sua luce è diversa da quella di qualunque altro posto in America; è più vicina alla luce europea. Sì, la città ha avuto una grande influenza sul film.

Hollywood è molto cambiata negli ultimi trenta anni. Non crede che i maggiori mutamenti riguardino soprattutto il ruolo del produttore?

Sì, riguardano proprio le persone che sono a capo degli studios, che per la maggior parte non hanno la minima idea di come si fa un film. Sono fondamentalmente agenti, banchieri, avvocati, uomini d'affari che non sanno che cosa sia un film. Senza saperlo e rasentando la loro stessa fine, mutano l'industria cinematografica in un gioco d'azzardo a alto rischio. La loro idea è quella di prendere tutte le fiches e di puntarle sullo stesso numero, nella speranza di far saltare il banco. È così che oggi si fanno i film e non era così quando ho cominciato io, fra gli anni '60 e i '70.

William Friedkin e Nick Nolte sul set di Basta vincere

La gente che era a capo degli studios a quel tempo amava il cinema quanto chi faceva la regia, chi recitava, chi si occupava della produzione. Oggi quel che si ama sono i guadagni; non si pensa e non si parla d'altro. Oggi un film è buono se guadagna, se no è cattivo. Il cambiamento, rispetto ai tempi in cui io ho incominciato, è radicale. Se fossi giovane ora non credo che vorrei fare il regista in questo ambiente e in questi termini.

Penso che alcuni aspetti delle sue regie la rendano un regista potenzialmente molto adatto alla televisione. Non intendo certo dire che lei dirige come si dirigono oggi i film per la tv. Però è vero che il suo senso del ritmo, il suo tipo di montaggio hanno qualcosa che si adatta bene al passo televisivo. Recentemente però non ha lavorato molto per la tv. È lei che non vuole o ci sono altre ragioni?

Linda Fiorentino e Chazz Palminteri in Jade

Be', la televisione è molto cambiata con l'avvento delle tv via cavo; adoro lavorare per questo nuovo tipo di tecnologia e in futuro intendo farlo di più. Gran parte dei film che ho fatto sono più intimistici che spettacolari, quindi sono d'accordo con lei che possono andar bene per la tv perché di piccolo respiro. Ho appena fatto *Twelve Angry Men* per la tv, il remake di *La parola ai giurati* di Sidney Lumet. Non lo avrei fatto per il grande schermo, non avrebbe avuto abbastanza pubblico. Ma la tv per cui l'ho realizzato ha dieci milioni di abbonati, e dieci milioni di case è un bel pubblico per un dramma intimistico. Anni fa, prima delle tv via cavo, non avevo interesse per la televisione, che era controllata dalle varie reti e i cui contenuti erano molto popolari. All'inizio della mia carriera, prima di fare documentari e poi film narrativi, ho fatto tv dal vivo, ben duemila spettacoli. Non credo affatto che la tv sia un mezzo da disprez-

zare, la adoro, non è affatto un medium di seconda classe. E se lavori per la tv, sarà bene tu abbia qualcosa da dire: sono dieci milioni di persone e possono scegliere di non vederti, di cambiare canale o spegnere l'apparecchio, cosa che non fanno tanto facilmente quando vanno al cinema e pagano ogni volta il biglietto.

Più d'una volta lei ha detto di amare molto il cinema francese e di esserne stato influenzato, ma a me sembra che il suo lavoro sia molto americano; non vi vedo influenze francesi riconoscibili.

Diciamo che il cinema europeo mi ha ispirato molto più di quello americano, ma le mie esperienze personali sono americane. Non tento di emulare il cinema europeo, ma sento profondamente il cinema di Antonioni, Fellini, Resnais, Godard, Chabrol e anche quello di alcuni giapponesi, come Kurosawa, Imamura, e poi quello di Dreyer e Bergman: questi sono i registi che guardavo mentre crescevo. Non ho mai pensato di emularli, ma mi hanno ispirato nel tentare, nei miei limiti, di fare qualcosa di originale nell'ambito del cinema americano; cosa che spero di essere riuscito a fare di tanto in tanto. Può darsi che nei miei film non rimanga traccia del cinema europeo; sì, lei ha ragione, ne sono solo stato influenzato. Amo molto Dario Argento, credo che sia magnifico, è inventivo, originale e mi dà molto piacere, anche se il suo modo di lavorare è diverso dal mio.

Last but not least, lei è stato spesso molto critico nei confronti della politica degli autori francese. D'altra parte, è vero che nelle sue opere si possono leggere una serie di preoccupazioni e ossessioni che fanno di lei un autore.

È certo vero che l'intelligenza di una persona è alla base del progetto di un film. Può trattarsi di uno sceneggiatore, di un regista, di un produttore. Spesso si tratta di un regista. Allo stesso tempo, avendo lavorato spesso nel cinema, so bene che tante persone contribuiscono fortemente alla riuscita di ogni film senza poi trarne alcun credito. Credo che *Ultimo tango a Parigi* sia certamente un grande film di Bertolucci, ma che sia anche un pezzo della vita di Marlon Brando. L'autore del film *è* Brando, e dico questo senza togliere alcunché ai meriti di Bertolucci che ha dato a Brando una canovaccio perché questi fornisse la sua formidabile prova. Credo che il cinema sia prima di tutto un medium collettivo in questo senso, collaborativo; è questo quel che mi piace del set, l'opportunità di interagire con sceneggiatori, designer, compositori, attori e tutte le altre persone che contribuiscono tanto alla riuscita del film. Sarei ipocrita se considerassi me stesso o un'altra persona in particolare l'autore di un film. L'idea centrale può anche essere mia, ma la sua realizzazione è il risultato dello sforzo di molte persone.

L'intervista è stata raccolta a Courmayeur il 6 dicembre 1997

sopral-luoghi

hi SO

Sul set di *Totò che visse due volte*

di Philippe Antonello

191

Scuola Nazionale di Cinema

L. 20.000